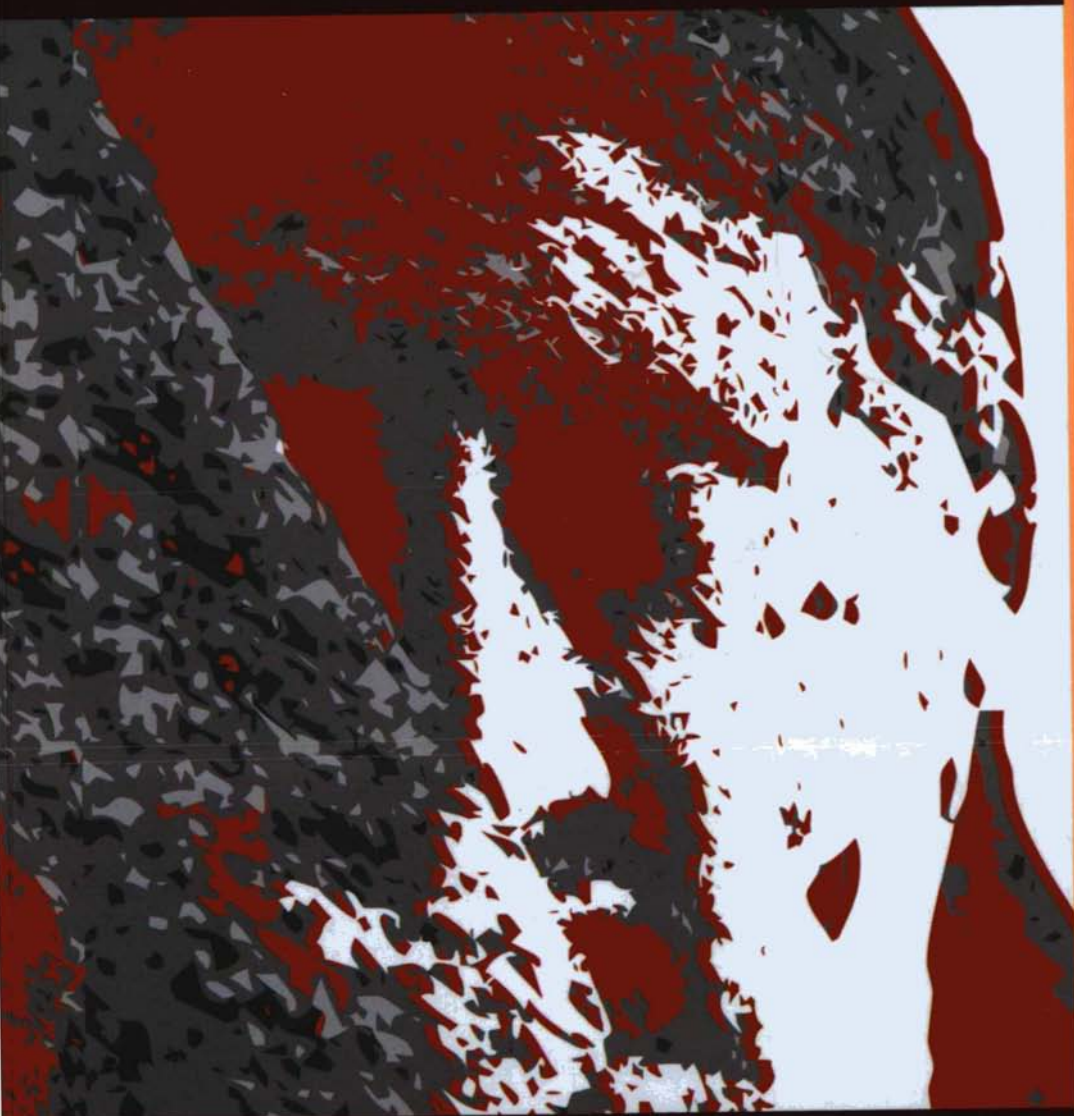


57387

57387  
AF 551

# fosszília



2004/4.

# fosszília

## Tartalom

Kortárs kolozsvári román költők versei	5
Ophelia, Tuvudsz teve...	10
<i>Darabos Enikő</i> írásai	
Milivoj Slaviček, Ivan Slamnig, Josip Sever versei	14
betörés	19
<i>Charles Bukowski</i>	
<i>Antun Šoljan</i> versei	26
A háború vége	31
<i>Jay Williams</i>	
Interjú Bret Easton Ellis-szel	36
<i>Jaime Clark</i>	
Az olvasó jelentésképző szándéka	68
<i>Gyuris Gergely</i>	
A Glamoráma mint világmodell	80
<i>Nagy Ferenc</i>	
A nézés dramaturgiája: a végső néző és más stratégiák	89
<i>Emil Hrvatin</i>	
Médeia – Egy varázslónő átváltozásai	100
<i>Hans Jürgen Tschiedel</i>	
Bevezető egy klasszika-filológia blokkhoz	120
<i>Karsai György</i>	
Oidipusz és a görög Oidipusz-komplexus	121
<i>Jan Bremmer</i>	
Zlatko Kopljár művészetéről	137
<i>Branko Francheski</i>	
Jarman kertje	140
<i>Christopher Lloyd</i>	

E számunkat Tóth Péter és Zlatko Kopljár munkáival illusztráltuk.  
A borítót Tóth Péter készítette.





'In a crucifixion ecstasy  
Lying cross chequed in agony  
Stigmata bleed continuously  
Holes in head, hands, feet, and weep for me

Stigmata oh you sordid sight  
Stigmata in your splintered plight  
Look into your crimson orifice  
In holy remembrance  
In scarlet bliss'

*Bauhaus*

2005 OKT 18.









VIRGIL LEON\*

## Nagyszünet

*(Pauza mare)*

Visszavonulnék, csak egy  
minimális jelenléti szintet őrizve meg.  
Észrevétlen hallgatásra éhezem,  
tört fény után, amely feltételeket diktál.  
Ha megérintem élő sebeimmel,  
mint gipszszobor, úgy porlad a felejtés.  
A hideget a szeretett hulla sajátítja ki.  
Hiábavalóságát nem töri meg egyetlen  
kihallgatás sem, egyetlen válasz  
sem szünteti meg ezt a  
megsemmisítő világot.

Csökönységéből csökönységbe lépve,  
rálelt a test a végső tehetetlenségre.  
Egy béna ül a közelben, mikor lejövök,  
nem köszön, pedig ismer.  
Kérjek-e mást, mint amit megtagadnak?  
Tökéletes gömb,  
a szem szurokba fül.

A terhes jelen foglyaként,  
mely epedez sejtjeid után,  
koponyádban egy körnek adsz helyet,  
mi megszorul, mint egy csavar.  
(Anyák fiai. Elutasítva, megalázva,  
megtapogatva, megszagolva...)

Egy ennyire idegen lény  
ellenszenvet keltene a tömegben,  
akárcsak bennem a saját életem.  
Egy lezárt ősz, mint könnyű nőcske:  
ingyen is eladná magát.  
Jegeces szótagokkal



miért vonyít a szél?  
Paradicsom, közeli megkísértés!

Zörög, zörög a semmi  
a kobakban: egy marék garas, amit  
sohasem gyűjtesz össze.

Több akarsz lenni, mint  
hétköznapi piperkőc? Óráként  
rágnád mások agyvelejét?  
Elég legyen, csengőszó, nagyszünet!  
Korai még. Kilakoltatás. Nagyszünet.  
Örökre?

Egy kesztyű, amit egyik napról a másikra  
növünk ki, egy életrajz, melyet  
hús és vér szentségtelenít meg,  
egy elkésett, hátizsákos angyal,  
és egy ordító isten.

A fáradtság – számunkra *lingua franca*.  
Amikor dübörög a méreg, eldobod-e  
a nehezéket? Árat tűznél  
az önmagát kiásó hullára, az  
egy mélyén az oszthatatlan  
hallgatások tartamára?

Szerencse, ha az elmegép kihagy,  
és amit kapsz, már rég fölösleges.  
Szabotáld éberséged, és ellenőrizd  
anatómiád – az idő golyói  
szétrepednek a levegőben.

Hogy igazgasd a kecsességet?  
A mélyedésekben tökéletes sötétség,  
hihető kánon, hullám.  
Szétszórt élet, felületes transz,  
illemszabályok közé zárt  
aljas undorod küldötte tart  
a vörös tikkasztó és kíméletlen

sűrűsége felé.  
Mint melasszal telt medencében,  
nem érzékelsz csak konfúz árnyakat,  
lassú eltűnést, fatális részegséget.  
Más érzések, az élmények változatlanok.  
Az első – az undorhoz való jog.

Önmagad hóhéra vagy, húsod satujában.  
A szerszámok egyedül készülődnek,  
üvegvilág csilingel.  
A nappal fekete tornyában, a  
torenciális tűzben, a dolgok  
világa fémpatakok közt  
készítet tárgyalásra az összekuszált drótban,  
mely félremagyaráz az ügyetlen gonoszbán,  
mi ott korog nyomunkban.

Milyen nyugalom vet alá önmagunknak?  
Mint mohó pelikán; az atomokat nyelem –  
a lélegzettel felszívott óceán,  
a napok poshadtsága, néhány megmagyarázhatatlan  
dolog köré csomósodott jelen.  
A szembe citrom cseppjei, az agyba  
meleg bélsár.

A retinán szétvagdosott ecset – új  
forma a kényeztetéshez.  
Az vagy te – és a kéjek áldozatra  
várnak. Maszk az arcon,  
precizitás a fájdalomban, a nyomorékság  
bűnös egyensúlyozása, a vég  
izgató érzete.

Ezek a szavak rámmordulnak,  
hogyan elfelejtsem őket. Igen,  
felejtetek, elfeledtem.  
A gyengeségtől megsűrűsödő vér  
a terhes fény fáradtsága a házban,  
ahol sohasem voltam több  
telekkönyvi adatról.  
(A megkötött jelentés csupán egy viaszbabu,





amelynek kölcsönadtad  
a nyelv elkékiült görcsét.)

Egy szellem? Egy fantom? A fájdalom tehetetlensége?  
Alázatos, kegyetlen létezés,  
mely kifoszt mindenképpen.  
Kezeidben a káosz koponyái.

Csitt, csitt – úttalan utazás.  
A gondolkodás  
csavart füstjét kifosztó  
csalóka álom.  
Fordított kozmosz, tiltott világ.  
A semmi őrzése, a semmi, amint  
cinkelt játékok  
elvetélt értelmét uralja,  
szakadt csillag, erdő melyet  
saját árnyéka nyelt le.  
Karbitdarabok után kutatva  
a vályúban az orrunk összeér.  
Az élet vonyítva rágódik egy  
darab kenyéren. Akár a salak,  
a falatok a garatot kaparják.  
Az állra csorgó olcsó pálinkával  
már kezdődhet az undor mitológiája.  
Kiűrtjük a termet,  
az úgy lezárva.

AUREL RÂU

Úgy tűnik mindig

*(Îmi pare mereu)*

Úgy tűnik mindig, eljössz egy másik testben,  
hihetetlen helyeken, messze nagyon...  
Utcasarkokon, idegen, zajos városokból

érkező különös éjeken.  
 A nő lassan közeleg, és gyorsan,  
 mint a farkasok, már lesben áll a szívem.  
 A nő közeleg, elhalad – becsapott  
 a szőke haj, a végtelenbe néző tekintet  
 halovány melankóliája.  
 Tested egyszer csak kilép az övéből,  
 járásod már aranyló dombokon,  
 füzeken és borokban sétál árnyékod újra...  
 Egy könyvben majd kettőnkért imádkozom.

## Utca

(*Stradā*)

Egykori vesztes és egykori hatalmas.  
 Egykori szerelem, egykori szerető, egykori óvatosság.  
 Egykori költő, egykori bohóc.  
 Egykori barát és a mindennapok egykori riadása.  
 Egykori félelem, hogy cseng a telefon.  
 Egykori adag és egykori megszólítási forma.  
 Egykori belenyugvás, hogy van értleme írni.  
 Egykori ellenségek mosolyokba bújva.  
 Egykori árak, egykori fagyok.  
 Egykori tekintélyek, űrnek feszülő tökéletes bűnök.  
 Egykori évfordulók, levelek és szokások.  
 Egykori gyeplő és nyilvános komorság.  
 Egykori beszédigazító eszközök.  
 Egykor rövidre nyírt és páncélos újoncok.  
 Egykori „napirendek” és „percek”, „szintézisek”.  
 Egykori belül hordott arcvonások.  
 Egykori hangsúlyeltolódás saját adatainkban.  
 Egykoriak és az egykorvolt. Voltak-e?

1990

Karácsony Zsolt fordításai



DARABOS ENIKŐ

## Ophelia\*

Ophelia nagyon szeretett ilyenkor megenni egy csokit. Most is elővette kis, műbőr retiküljéből, nekitámaszkodott a falnak, és elkezdte rágszálalni. Epres, joghurtos Milka. Már csak azért is, mert illik lasztex nadrágja színéhez. Üvölt a zene. A lábak tempósan taposnak. A fényben törnek a mozdulatok. A végtagok leszakadnak a testről, és a terem másik oldalán villannak fel újra. Ophelia ilyenkor soha nem vett fel feketét, mert a fekete nem él ebben a fényben. Fehér top, lila nadrág, a köldökben meg-megvillanó piercing. A fehér mindent tud a fényről, gondolhatta volna Ophelia, de nem gondolta. A fal, aminek támaszkodott, párás volt, és hideg. Szerette, hogy nekinyomhatja a testét. Fojtott a levegő. Ophelia rágszálalt, és kibámult a fejéből. Hirtelen megborzongott. Szinte észre sem vette, ahogy csiklandozva végigfutott a ritmus a testén, és finoman beremegett a medencéje.

Mondjuk, az ott, motyogta halkán, csak úgy, magának. Kezébe eligazította, jobban lehúzta a csokiról a sztaniolt. Állati muris ahogy az a hapsi ráengedi magát a zenére. Ráérősen végigpásztázta szemével az alakot. Még véletlenül se akadjon össze a tekintetük. A fickó amolyan Belőtt-Sérő-Szögletes-Orrú-Cipőben. Enyhén megül a nadrág a cipőjén. Fekete zakó, fekete Budmil-póló. Az arcát nem lehet látni, akkora a zaj.

Ophelia szájában a csoki íze összekeveredett a rúzsával. A testén valami kellemes izgalom futott végig. Agyát elöntötte a szivárgó, eperízű füst. Lehunyta a szemét, és hagyta, hogy a zene lassan a magáévá tegye. Ahogy a jobb csípő hangsúlyosan, mégis szinte csak utalásszerűen belenyomódik a másik ágyékába. És rögtön visszahúzódik: a mozdulat nem tud magáról. Ophelia testét megragadja a zene, és kifacsar belőle mindent, aminek köze lehetne az akarathoz. Mindenét elárasztja, oda is behatol, ahol a nem érzéki dolgok székelnek. Ophelia a tudat fáján fityegő, túlreált gyümölcs. Ophelia teste forrón bugyogó nedvektől feszes. Ophelia égi, tiszta edény. Ophelia elefántcsonttorony. Ophelia táncol...

A hang nagyon közről érkezik, érezni a fülcimpák pelyhein a forróságát. *Tetszel nekem, nagyon jó vagy..., isteni, csináld még.* Száraz és fojtott hang liheg a fülébe. Iszonyú hangosan ordíthat. *Ophelia, Ophelia!* Egy kar nyúl ki felé, de nem fejezi be a mozdulatot. Eltörik, és az eperízű zene felületét masszírozza tovább az izzadó tenyér. *Várj, Ophelia, várj, látni akarlak! Érinteni!*... Ophelia ekkor úgy érzi, hogy tapogató ujjak nyúlnak a melle alá, keresik a helyet, a kedvező súlyelosztást. Kicsit elpepecselnek, és a jobb melle máris ott ring egy forró és nedves tenyér felületén. Ophelia elég furcsának találja, ahogy melle szép lassan kitölti az idegen tenyér öblét. Úgy érzi magát, mint egy kis, összegömbölyödött madár. Borzos pihéi meg-megcsiklandozzák a tenyér érzékeny bőrét. Ophelia megremegett.

Örült pörgős zenét kever a dj. Az ütősök nagyon ott vannak, és a vokál is tud mindent. Ophelia szaporán veszi a levegőt. Sminkje alatt izzad a bőre. Mindjárt kimegy levegőzni,

\* A szöveg elhangzott a THEALTER International – Szabad Színházak XIV. Nemzetközi Találkozóján, 2004. július 19. hétfőn, 21.00 órakor tartott Fosszília-esten.



mindjárt abbahagyja a csípője ezt a ritmikus rángást, mindjárt leengedi a karjait, mindjárt... *nem, ne hagyd abba, még, csináld, nagyon jó, úgy..., igen...* A hang egyre követelőzőbb. Ophelia úgy érzi, hogy ujjak markolásszák a melleit, durván végigfogdossák mindenét, végigsimítanak meztelen hasán, be a combjai közé, végig a lábszáráig. Szavak, szavak, szavak... Mindene reszket. Kinyitja a szemét. *Én vagyok. Testem hullámozó Balaton. Meleg vagyok. Forró...*

– Na, jó, elég a csokiból, Ophelia összecsomagolta a csoki megolvadt maradékát, és visszatette retiküljébe. Megigazította kissé félrecsúszott felsőjét, majd odalépett a Budmil-hoz.

– Akkor megyünk? – mondta elég mély hangon, és kicsit félrefordította a fejét. Angyali tudott lenni ilyenkor.

– Aha – bólintott idegesen a Budmil, és talán kicsit kapkodva helyezte el nedves tenyerét Ophelia lapockáján. Elindultak a ruhatár felé. A taxiban Ophelia elővette a csokiját, és apró harapásokkal az utolsó falatig elfogyasztotta. Majd elégedetten hátradőlt, és arra gondolt, hogy otthon előbb még mindenképp megesi azt a kis maradék Ham-letet.

## Tuvudsz teve...\*

*Te tevé tevé engemet eleve*

Nevem. Na jó, ezt nem fogom megmondani. Majd úgy teszek, mintha minden rendben lenne. Nem remeg a gyomrom, nem lüktet a számban a tátogás. Pedig mindent egybevetve nem megy ez csak úgy. Vagy legalábbis nem ilyenkor. Mert nekem ilyenkor valahogy kihagy a bioritmusom. Fogja magát, és kihagy. Három és öt között nekem egyáltalán nincs is bioritmusom. Semmi gond, majd úgy teszek, mintha lenne. *Pereg*, mint műdalban a homokóra. És csak azért nem pörgök, mert az pereg. Nem tudom, miért, D.E. a homokóra csak pereg, pereg. Aztán majd csak eltelik valahogy. Az a rám kiszabott kis idő.

Mondjuk, kitalálom, hogy szedi elő az apám a kislédet, és hogy lát neki betekerni engem abba a rózsaszín kislédbe. A derekamon baromi nagy biztosítótűvel fogja össze. A tű akkora, mint az apám alkarja. Legalább akkora. Aztán alvás. Azóta az van, hogy ha három és öt között rózsaszínt látok, kiakad az álkapcsolattól a rejtett ásitástól, ami belülről rám tör, és szociálisan kínoz. Magyaráztam volna el neki? Kisterpesz, kissé hajlított bal láb, csípőre tett kéz, figyelj csak, apuci, húzzál már el a kis, rózsaszín pléddel a lennadélibáboshortobágyra? Hát, nem, az apámnak szava van. És az apai szó Van. Legalább annyira, mint a biztosítótű. Én meg, mint akit eltesznek láb alól.

\* A szöveg elhangzott a „Fölnyomva egy teve seggébe... – irodalmi megpróbáltatások a Fosszília folyóirattal” címmel, 2004. augusztus 7-én a Szigeten tartott felolvasáson.



Fekszel az ágyon tágra feszített szemekkel, és előre unod, hogy el fogsz aludni. Hogy hiába minden belsődből fakadó meggyőződés, a végén úgyis neki lesz igaza, és percekben belül nyálcsorgató szunyába butulsz. Elheversz ott, mint a teremtés öntudatlan selejtje. És mielőtt alászállnál a délutáni álom poklára, percekig vergődsz az unalom tornácán. Meresztem a szemem. Nézem a falakat. Jó erősen nézem, hátha az majd segít. De csak elgémberednek a szemizmaid. Aztán jön a légy. Azt hittem, az majd életben tart. Elvégre egy légy elképesztően mozgékony tud lenni. A természet tudja, mit csinál, nem enged a tehetlenségi erőnek csak úgy. Azt hittem, a természet is olyan, mint én, hogy fűtül az inerciára. De nem a légyben. Vagy legalábbis nem úgy, hogy ne lehessen tőle elaludni. Mert egy idő után a légy rááll egy röppályára, és onnantól kezdve kísérteties gyorsasággal rója konkáv sokszögeit a levegőbe. Percekben keresztül ezt csinálja a csillár körül. A végére, azt hiszem, mindig hipno-relaxációs rohamot kaptam az idegtől.

Maradt a függöny, az élővilág abszolút megbízhatatlan. De amikor a függöny mintáiból kinéz a teve, már tudom, hogy nincs sok időm hátra. Eleinte még királylány copffal. Aztán szakácsnő dupla fakanállal. Végül azonban minden teketória nélkül beáll a függöny tevébe. Tuvudsz teve? Nevem. Ha a függöny mintája eltevéседik, már nem tudok semmit. De azért általában egypúpú. Olyan, mint a rododendron, vagy a rozmár, csak most nem jut eszembe. Nem jut az eszembe semmi azon kívül, hogy milyen unalmas. Egy fonnyadt seggű teve. Tessék, felnyomva egy teve seggébe. Alugyelszépén, kishalál. Rózsaszín halál kislányoknak. Soha nem fogok felvenni semmit, ami rózsaszín. Mert hiába, hogy puncs, tudom, hogy átverés. A puncs halál. Nyalogatni a jéghideg dögunalmat. Aztán majd jól belealszol. Próbáld csak ki. És hiába, hogy unod, akkor is. Minél jobban unod, annál inkább el fogsz. Jön a rózsaszín puncsteve, és felnyal a seggébe. Álomkúpnak, hogy ne éljél. Mert persze minden élet ilyenkor történik. Ilyenkor csapódik a legszebben a lépcsőház ajtaja. Ilyenkor pofázzák be a konyhában a maradék málnahabot. Ilyenkor a legjobb hintáznai az ácsolt kiskapun. Nem segít semmi, mert mihelyt végiggondolom a kiskaput, elkezd nyikorogni. Rád kapcsolja nyikorgó biztosítótű-nyelvét a rózsaszín halálteve. Csak a testben lehet bízni.

Az elején még hiszek az ágytakaróban. A keresztény katolikus anyaszentegyházban, a test föltámadásában, az örök életben és abban a rohadt, piros ágytakaróban. Biztos, annyira fog majd szűrni, hogy nem lehet tőle elaludni. Direkt jól belenyomom a vállam. Forgolódok, izgek-mozgok, de nem nagyon jön be. Éveken át arra hajtottam, hogy bár nyílna ki álomban a *ziherájsz tű*. A svábok mindig így mondták. Pedig nem hiszem, hogy ne tudták volna kimondani, hogy biztosítótű. A svábok olyan miszesek. Szóval, azt akartam, hogy szűrjön meg a biztosítótű, hogy fájjon neki. Az apámnak. Hogy ne tegye rám többet ezt a szart.

El tudod képzelni, álmodban azon dolgozni, hogy valamit elérj? Mennyi aljas, kis trükk, hogy valami is bejőjön? Már az elején ott van az, hogy mindent fordítva kellett kívánnom. Ha például a tevéhez akartam eljutni, akkor még véletlenül se gondolhattam egy tevére, hanem mindig a függönynél kellett kezdenem. Ha azt akartam, hogy dögöljön meg a teve, vissza kellett mennem egészen a csipkeverőig. Ha viszont a piros pokrócra koncentráltam, kiszúrt magának az egész keresztény katolikus anyaszentegyház. A biztosítótűt nem is merem végiggondolni. És akkor ezt magyarázzam el az apámnak. Hogy teszem azt, azon



dolgoztam, hogy álomban nyíljon ki a biztosítótű. Hogy engem szúrjon meg, hogy neki fájjon. Azt fogja gondolni, hogy kitört rajtam a gyermekkori szexualitás. Hogy nekem erről elméleteim vannak, hát normális vagyok én, kislányom?

Hát, jobbára igyekszem az lenni, ezért megfőzöm a nagyit, hogy meséljen nekem elalvás előtt. Nézd, nagyí, tudod, második gyerekkor, öregedéssel járó infantilizmus, benned még meg lehet bízni, meg aztán elvégre a te fiad. És tudod, hogy ilyenkor nincs mese, három óra, jön a fiad, rád tekeri a rózsaszín kislédet, illetve rám, de ezt az előbb megbeszéltük, beszerencsétlenkeded magad a szobába, és semmi kecmec, szunya van. Hát, nagyon trottyos rajtam ez a rózsaszín kisléd. Mereven áll, mert duplán tűri, de még így is leér a földig, és folyton hasra kell benne esni. Aztán már csak lábszárközépig ér, de ettől még röhejesebb. Apuci, nagyon rossz az imidzsem, nem érted? De ugyanez megy, amikor megfésül. Fogja apám, aki nem győzöm hangsúlyozni, a te fiad, szóval, fogja a fiad a kislésűjét, végigfürészel vele a fejemen, balra bevájja a választékot, majd két hullámcsattal benyomul egyenesen az agyamba. Egy Smith and Wessonnal végighasítanak a fejbőrödn a szíu indiánok. Kábé. A meghatottságtól majdnem elsírta magát az öreglány. Aznap extra-méretű babát kaptam. A baba olyan fánk, hogy gyúrsz egy elég vastag gilisztát, majd a két végénél fogva összetekered. Gyermekkori kannibalizmus. Baracklevárral.

Szóval, én tényleg hittem a nagyiban. És miután aljas, behízsgáló módon sikerült becserezszem, leül az ágyamra mesélni. Hátha nem alszom el. De hiába, mielőtt bármit is szólhatnék, elalszom. Fogom magam, és belealszom a nagyí ölébe. Sokszor mindkét öklömet jól belenyomom a szemembe, két ujjal feszítem a szemhéjaimat, de jön ez a Mása, és én kész vagyok. Lehullik a karom, és felszippan a teve körkörös záróizma. Csorog le a fejem a nagyí lábai közt. És mindig pontosan ugyanannál a résznél. Amikor a nagyanyám azt mondja, hogy „és akkor nem jött ki a mása”, én, puff, se szó, se beszéd, beájulok. És ez a Beszorult Mása úgy működik, hogy mikor felébredek, sose jut eszembe megkérdezni, ki is volt egészen pontosan. Hogyne, majd foglalkozok ilyen ócska, beragadt szlávokkal, mikor megint lehet élni. Pedig lehet, hogy apámnak van egy orosz féltestvére. Nagyapa fogta magát, és lelkiismeretesen bekvártélyozta valamelyik orosz tüzért a frontról. Nagyit meg valami megmagyarázhatatlan módon vonzotta az orosz lelkiület. Másenyka, kicsi vérem.

De azóta meg unom az oroszokat. Ha kézbe veszek egy orosz regényt, már a súlyától leteper az unalom. A *Háború és békének* már összeragadtak a lapjai, annyiszor rácsorgott a nyálam. De szerintem Proust is orosz lehetett, mert attól is. Csak kinyitom az *Eltűnt időt*, és máris kihagy a bioritmusom. A rózsaszín oroszoktól, a tevéktől, a puncstól, a keresztény katolikus anyaszentegyházától és az *Eltűnt időtől*. Na, és háromtól. Úgy körülbelül ötig. Valahogy elkezd dagadni bennem az ásitás, és érzem, ahogy jön, jön, türemkedik kifelé, olyan vagyok, mint aki most itt, a nyílt színen ki fogja magát fordítani, ez itten a belső belés, szív, belek, zsigerek, és akkor az utolsó erőmmel ránézek az órára, és kész. Elgyengülök, és hallom, ahogy belül leáll.





MILIVOJ SLAVIČEK

1924-

## VERS A HIRDETÉSI ROVATBA

*(Pjesma za veliki oglasnik)*

Bölcsészdiplomás értelmiségi,  
író, 29 éves, egyedülálló, becsületes és nonkonformista,  
erős, barátkozó, ágyneműje van,  
ezenkívül egy kis könyvtára és egy halom kézirata,  
szereti a kocsmákat, a hajókat és az utazást,  
szereti a csendet és az idegeneket, egy kicsit fáradt,  
néha egy-egy órácskára kiesik időből-térből,  
nagyra értékeli a barátokat,  
Átmeneti Korban él,  
otthona a nagyvilág,  
de még vannak fenntartásai vele szemben,  
a holtakat, az élőket és az eljövendőket testvérének tartja,  
éppoly esendőnek, mint saját magát,  
a tárgyalótermekben  
az emberré válásra szavaz

No: ezzel megvolnék,  
de ki fog majd befogadni  
és vajon mikor

IVAN SLAMNIG

## MEGÁLLÍTANI A LOVAT

Van itt egy probléma: meg kellene állítani a lovat.  
Egy nehézkes, nagy pej kót, mely lomhán fut felém,  
a tövisbokrokkal szegélyezett szürke úton,  
rajta kantár és nyereg, de lovas sehol.  
Kiszámítom a mozgását, és mindent kitervelek:  
el kell kapni, és meg kell zabolázni, majd  
bal kézzel megpaskolni a nyakát, hogy megnyugodjon.

Rajta. Na, most. Fölemelem  
a jobb kezem, de meg kell állapítanom,  
hogy könyöktől lefelé hiányzik,  
a balt is emelném, de bénán lóg.  
Hiányzik a térdem, meg a vállamból egy rész,  
a lapockám.  
És, jaj, kihullott az összes hajam.

## EGY SEBTÉBEN ÖSSZEJÖTT ALKALMI TÁRSASÁG

pálinkát vedelt egy sebtében összejött  
alkalmi társaság  
és amikor éppen mondani akartunk valamit  
az egyik tréfamester felhúzta az öreg faliórát  
mely tiszta éles hangon eljátszott egy melódiát  
aztán megint mondtunk volna valamit  
de az a fickó újból meghúzta a láncot  
és az óra újból rázendített  
ezúttal egy másik dallamra  
ez polkára hasonlított  
az előző valcer volt  
bármit akartunk mondani vagy meghallgatni  
ha kinyitottuk a szánkat a tréfamester  
működésbe hozott egy bájos menüettet  
az öreg óra repertoárjából még két  
melódiát hallgattunk meg  
mert öt volt neki  
és akkor indult a verkli előlről  
ismét a régi keringő  
majd a polka  
és a menüett  
valamint a maradék két melódia  
újra



JOSIP SEVER

## AZ ESŐ SABLONJA

az órától a térről  
a prágai és a vlaška utcán lefelé  
eső vonult végig  
mint egy fúvószenekar

nekem egerek  
cincogására hasonlított  
vagy a füst árnyékára  
amint áttör a zuzmón

vagy a lyukas időre  
az üreess téren  
ami hazug  
és megsemmisül.

## TEMETÉS

Félrefordítom a fejem – és elátkozva továbbmegyek  
az idegességtől reszket a hangom – reszketeg  
a sírás, a szegek beleverése közben  
olyan volt, mint a fekete csóka

a veréstől sötét volt az éjszaka  
és a villám ökle összetört  
hideg és sötét eső pattog  
a króm meztelen pupilláján



## A LÁTÁS ZENÉJE

ragyogó gyémántok élő bolygók  
zenélő fényeffektusok.  
a muzsika madarai  
leszállnak az agyra  
és a lélek fényben remeg.  
madarak a reggeli járdán  
csicsergés minden szempárban.  
egy magasságos mindenható  
héjakat gyűjt maga köré.  
szörnyű madarak, háрпиák követnek  
ki tudják vájni a papíromról  
a fehér messzeségek felé  
felröppenő madaraim szemét.  
lészen a mindenható egyre magasságosabb  
egyre erősebb a vak kétségbeesés  
és egyre sűrűbb a szárnyak csapkodása.

## ÓCEÁN

1  
első második harmadik  
láttam  
zöld héjakat  
a sárga köveken vizet  
kemény és nagyon halott  
apámnak

2  
miatyánk ki vagy  
az óceán

*Válogatta és fordította Fenyvesi Ottó*



## Orfikus napi teendők

---

Josip Sever (1938–1989): A horvát költészet kultikus szerzője.

Ivan Slaming (1930–2001): Költő, prózaíró, drámaíró, műfordító és teoretikus. A Krugovi nemzedék egyik legfontosabb alakja.

Milivoj Slaviček (1929–): Költő és műfordító.

CHARLES BUKOWSKI

## betörés

az első emelet egyik távolabbi szobájába mentünk be. belebotlottam valamibe – talán egy zsámoly lehetett –, majdnem el is eszem. nekizuhantam egy asztalnak, belekapaszkodtam, hogy talpon maradjak.

„állati jó,” szólalt meg harry, „ébreszd csak föl az egész kurva házat.”

„mondd csak,” kezdtem, „mit keresünk mi itt?”

„lennél szíves kibaszott halkan beszélni!”

„harry, muszáj neked állandóan kibaszottozni?”

„mi vagy te, kibaszott nyelvész? Minket a suska meg az ékszerek érdekelnek.”

nem tetszett a helyzet. tiszta örület. harry igazi dilinyós volt; egyik tébolydából a másikba járt. a diliház mellett börtönben is üldögélt: felnőttisége úgy három negyedét lakat alatt töltötte. most is ő beszélt rá a dologra. különösebben nem ellenkeztem.

„ebben a nyomorult országban,” mondta, „túl sok gazdag faszi csinálta meg túl könnyen a szerencsését.” a következő pillanatban ő is nekiütközött valaminek.

„a szarba!”

„hello? mi folyik ott?” egy férfi hangját hallottuk föntebből.

„na most benne vagyunk,” mondtam. éreztem, ahogy hónaljamból csorogni kezd a veríték.

„dehogy,” vágta rá harry, „ő van benne nyakig.”

„hello,” érdeklődött a férfi odafönről, „ki van ott?”

„nyomás,” szólt oda harry. megindult fölfelé a lépcsőn. követtem. egy folyosóra jutottunk. fény szűrődött ki az egyik szobából. harry fürgén, hangtalanul mozgott. berontott a szobába. én mögöttem. a hálósobában voltunk. egy férfi meg egy nő feküdt odabent, külön ágyon. harry a férfire emelte 38-as magnumját. „rendben, cimborá, ha nem akarod szétlövetni a golyóidat, akkor tartod a szádat. én nem viccelek.” úgy 45 körül járhatott az alak, arcvonásai erőteljesek, akár egy uralkodónak. látszott rajta, régóta a maga útját járja. felesége nagyjából 25 évesnek nézett ki: hosszú, szőke haj, igazi szépség. mintha valami reklámhirdetésből lépett volna elő.

„takarodjanak a pokolba a házamból!” fakadt ki a férfi.

„hé,” fordult felém harry, „tudod, ki ez?”

„nem.”

„tom maxson, a közismert hírbemondó a hetes csatornáról. szasz tom.”

„takarodjanak innen! MOST!” üvöltötte maxson. fölkapta a telefonkagylót. „központ –” harry odarontott, és halántékon vágta pisztolya agyával. maxson visszazuhan az ágyra. harry visszarakta a kagylót a helyére. „rohadékok, megütöttétek!” sikította a szőke. „ócska, gyáva mocskok!” világoszöld negligzét viselt. harry odasétált hozzá, és eltépte a vállpántot. megragadta a nő egyik mellét, majd elővette. „csodás, mi?” keményen pofon vágta a nőt. „tisztelettel beszélj hozzám, ribanci!” sziszegte harry. visszasétált maxson ágyához, fölül-





tette. „te meg: mondtam, hogy nem tréfálok.” maxson magához tért. „magánál fegyver van; ez mindene, amije van.”

„ostoba. ez minden, amire szükségem van. most pedig vagy hajlandók lesznek némi együttműködésre, maga meg a kurvája, vagy fordulhat rosszabbra is a helyzet.”

„maga senkiházi!” kezdte újra maxson.

„folytassa csak, folytassa, majd meglátja,” mondta harry.

„azt hiszi, megijedek pár nyomoronc gengsztertől?”

„ha nem, jobban tenné.”

„és a barátja? ő mit csinál itt?”

„mindent, amit mondok neki.”

„például?”

„például, eddie, gyerünk, smárolj le a szökét!”

„nézze, a feleségemet hagyják ki ebből!”

„ha pedig visitozni kezd, maga golyót kap a beleibe. nem viccelek. rajta, eddie, csókold meg a szökét.” a nő próbálta összefogni szakadt neglizsáját.

„ne,” szólalt meg, „kérem”

„sajnálom, hölgyem, muszáj megtennem, amit harry mond.” megragadtam a haját, számat pedig az ajkaihoz préseltem. ellenállt, de nem túl sok erőt tudott kifejteni. még soha életemben nem csókoltam ilyen csodálatos nőt.

„rendben, eddie, ennyi elég.” eltoltam magamtól. odasétáltam harry mellé. „hé, eddie?” nézett rám harry. „mi az a dudor a gyatyádon?” nem válaszoltam.

„odanézzen, maxson,” folytatta harry, „a felesége begerjesztette az emberemet! így hogy a fenébe dolgozzunk? mi pénzért meg ékszerekért jöttünk.”

„szemét, okoskodó senkik, rosszul vagyok maguktól. semmiben sem különböznek egy féregtől.”

„és maga mit ért el? hat órai hírek. ez miért olyan nagy dolog? politikai előnyök plusz egy seggagyu közönség. a híreket bárki el tudja olvasni. de én csinálom őket.”

„maga csinálja? mint például? milyen hírt csinál maga?”

„rengeteg hírt csinállok. ah, hadd gondolkodjam. ez hogy tetszene: betörőhúgyot ivott a híradós? na hogy hangzik?”

„inkább a halál.”

„ugyan. eddie, keríts egy üveget. ott van egy az éjjeliszekrényen. hozd ide.”

„nézzék,” szólalt meg a szökeség, „kérem, vigyék a pénzünket. az ékszereket is. csak menjenek el. mi szükség van erre?”

„a nagypofájú, elkényeztetett férje az oka, hölgyem. kezd a kibaszott idegeimre menni.” odavittem az üveget, mire harry lehúzta a sliccét, és nekifogott telehugyozni az üveget. jó hosszú nyakú darab volt, harry mégis teletöltötte, egészen az üveg szájának pereméig. fölhúzta a zipzárat, miközben odasétált maxson ágyához.

„most pedig, mr. maxson, fölhörpinti a levemet.”

„azt lesheti, maga rohadék. inkább meghalok.”

„dehogyan hal meg. fölhajtja, az utolsó cseppig!”

„soha, maga söpredék!”

„eddie,” biccentett felém harry, „látod azt a szivart annak a fürdőköpenynek a zsebében?”  
„aha.”

„rajta, gyűjts rá. ott egy öngyújtó.” fogtam, és rágyújtottam a szivarra. nem akármilyen fajta. nagyokat pöfékeltem. életem legjobb sodrása. még soha nem akadt dolgom hasonlóval.

„ízlik a szivar, eddie?”

„harry, ez szenzációs.”

„jó. akkor most odamész a ringyóhoz, előhalászod a mellét a negligzséje alól. emeld ki onnan. most átnyújtom a húgyos palackot ennek a faszrázónak. tartsd oda szivart a nő mellbimbója elé. ha ez a faszkalap nem dönti magába a pisámat az utolsó cseppig, azt akarom, hogy égesd szét a bimbóját a szivarral. tiszta?” fogtam a mondandóját. odamentem mrs. maxson elé, kihalásztam a mellét a szakadt ruhanemű alól. futkosni kezdett a hátamon a hideg látványtól – még soha nem akadt össze a tekintetem női mellel. harry maxson kezébe nyomta az itókát. maxson feleségére pillantott, megbillentette az üveget, és kortyolni kezdett. a szökének még a lábujjai is rezegtek. annyira, de annyira jól esett fogni a mellét. a sárga folyadék egyre csak csorgott lefelé a műsorvezető torkán. a felénél megállt levegőt venni. cefetül nézett ki. „mindet,” szólt rá harry, „hajrá; jólesik az, még az utolsó korty is.” maxson ismét a szájához emelte, és benyelte a maradékot. az üveget a földre ejtette. „most se gondolok mást, maguk csak hitvány szarháziak,” mondta maxson levegő után kapkodva. én még mindig a feleség didkóját markolásztam. a nő kirántotta magát.

„tom,” szólt oda a férjének, „befejeznéd végre a magánháborúdat? a lehető legostobább dolgot műveled!”

„oh, mert fölülkerekedtek, he? ezért jöttél hozzám, mi? mert a győztes oldalon álltam?”

„persze, hogy ezért ment hozzád, te seggfej,” vágott közbe harry. „nézz a hájas beleidre. azt hitted, a tested kell neki?”

„azért akad valamim,” mondta maxson. „ezért vagyok első híradózásban. Ez nem szerencse dolga.”

„de ha nem ment volna hozzá az elsőszámúhoz,” replikázott harry, „hozzáment volna a másodikhoz.”

„ne figyelj rá, tom,” szólt közbe a szöke.

„nyugalom,” mondta maxson, „tudom, hogy szeretsz.”

„köszí, apuci,” jött a válasz.

„jól van, nana.”

„nana,” mondta harry, „tetszik a 'nana' név. van stílusa, stílusos és dögös. ez jut a gazdagoknak, nekünk meg a kifakultak.”

„miért nem lép be a kommunista pártba?” kérdezte maxson.

„ember, nekem eszem ágában sincs évszázadokon át várakoznom valamire, amiről ráadásul a végén kiderül, hogy nem működik. nekem most kell minden.”

„ide figyelj, harry,” szólaltam meg, „mit csinálunk itt: elcsacsogunk egy házaspárral ácsorgás közben. így nem jutunk egyről a kettőre. szarok rá, mit gondolnak a világról. marjuk föl a szajrét, aztán söprés innen. minél tovább tököldünk, annál nagyobb eséllyel húzzuk magunkra a zsarukat.”





„eddie,” válaszolta harry, „az elmúlt öt-hat évben ez az első igazán értelmes hozzá-szólásod.”

„a rohadt életbe,” fakadt ki maxson, „maguk csak nyomoroncok, akik az erősökön élőködnek. ha én nem lennék, maguk aligha létezhetnének. maguk azokra emlékeztetnek engem, akik politikai és szellemi vezetőket gyilkolásznak. ez a legaljább fajta gyávaság; ez a legkönnyebb dolog a világon, ehhez kell a legkevesebb tehetség. a gyűlöletből, az irigységből fakad; acsarkodás, keserűség és fölülmúlhatatlan ostobaság a mozgatórugói. ez a társadalmi létra legalsó foka, bűzlik, rothadt szag árad belőle, én pedig szégyellem, hogy ugyanahhoz a törzshöz tartozunk.”

„ember,” mondta harry, „ez volt ám a beszéd. úgy dőlt belőled a szar, akkora kupaccá állt össze, hogy nincs annyi húgy a világon, ami szét tudná fröccsenteni. elkényeztetett szaralak. van fogalmad róla, hány ember él a golyóbison szikrányi esély nélkül? csak mert ahova és ahogyan születtek? csak mert nem volt részük oktatásban? csak mert soha nem volt semmijük és soha nem is lesz, ráadásul mindenki baszik rájuk, erre te elveszed a fölkelhető legpompásabb húst, és szarsz a korodra?”

„fogják a szajrét, és menjenek,” mondta maxson, „az összes gennyedék, akinek nem sikerül, azért még tud fabrikálni magának valami alibit.”

„oh, várjunk csak,” válaszolt harry, „mindennek súlya van. mi most csináljuk meg a szerencsénket. te nem értesz semmit.”

„tom,” szólalt meg a szőkeség, „csak add oda nekik a pénzt, az ékszereket... hadd menjenek el végre... kérlek, kapsold ki végre a hetes csatornát.”

„ez nem a hetes csatorna, nana. hadd tudják csak meg. muszáj megmondanom nekik.”

„eddie,” szólott oda harry, „kutasd át a fürdőszobát. keríts némi ragasztószalagot.” kísértaltam vissza a folyosóra megkeresni a fürdőszobát. a gyógyszeres szekrénykében akadt is egy jó széles tekercs ragasztószalag. harry kezdte rám hozni az idegbajt. soha nem tudtam, mi lesz a következő lépése. visszaballagtam a hálósobába, kezemben a szalag. harry kirángatta a telefonzsinórt a falból. „most pedig,” monda harry, „kapsold ki a hetes csatornát.” úgy is tettem. jól körbeszalagoztam a száját.

„most a kezeit. a kezeit a háta mögé.”

harry odasétált nanához, előbuggyantotta mindkét mellét. ezután arcon köpte. nana a takaróba törölte arcát.

„jó,” mondta harry, „most ez jön. csak a száját, a kezeit hagyd szabadon. egy kis küzdelem nem árt.” elkészítettem a nőt is. harry az oldalára fordította az ágyon fekvő maxsont; így szemben találta magát nanával. harry elvette maxson egyik szivarját, meggyújtotta.

„úgy vélem, maxson igazat beszélt,” mondta harry. „mi csak csalihalak vagyunk. férgek. undormányok, talán gyávák is.” nagyott szippantott a szivarból. „a tied, eddie.”

„harry, nekem ez nem megy.”

„menni fog. csak még nem tudod, hogyan kell. soha senki nem tanított rá, hogyan kell. műveletlen vagy. én vagyok a te tanítómestered. ő a tiéd. ilyen egyszerű.”

„csináld te, harry.”

„nem. neked többet jelent ez a nő.”



„miért?”

„mert te olyan együgyű balfasz vagy.” odasétáltam az ágyához. micsoda szépség, én meg merő ótvár: úgy éreztem magam, mintha szarral lenne bekenve az egész testem. „nyomás,” biztatott harry, „duráld neki magad, te barom.”

„harry, én félek. ez nem helyes; ő nem az enyém.”

„dehogynem a tied.”

„miért?”

„fogd ezt föl úgy, mint valami háborút. megnyertük a háborút. kinyírtuk az összes macsójukat, a nagymenőiket, mindegyik hősíket. csak nők és gyerekek maradtak. a gyerekeket kinyírjuk, a vén szatyrokat meg kizavarjuk az útszélre. mi vagyunk a hódító hadsereg. és a legcsodálatosabb nők immáron a mi tulajdonaink... a te tulajdonod. teljesen reményvesztett, vedd magadhoz.” odasétáltam hozzá, és leemeltem róla a takarót. mintha csak a halálom után rögvést a paradicsomban találtam volna magam: ott feküdt előttem ez a mágikus teremtmény. megragadtam a negligzét, és letéptem róla.

„dugd meg, eddie!” minden hajlata tökéletes ívű, minden pont a helyén. túlmutattak önmagukon. a csodás égboltra emlékeztettek, tüneményesen áramló folyókra. nem akartam mást, csak nézni a testét. féltem. Ott álltam, miközben szarv nőtt a gatyámban. nem állt jogomban. „gyerünk,” szólt rám harry. „verd be neki! ugyanolyan, mint bármelyik másik nő. játszadozik, hazudozik. egyszer megöregszik, és új, fiatal csajok veszik majd át a helyét. és meg is fog halni. addig dugd meg, amíg még itt van!” megragadtam a vállainál, próbáltam összenyalábolni. de erőt merített valahonnan. nekem feszült, fejét hátravetette. ennél jobban már nem is iszonyodhatott volna.

„nézd, nana, ehhez nekem semmi kedvem... de megteszem. sajnálom. fogalmam sincs, mitévő legyek. kívánlak, és szégyellem magam.” hangok szűrődtek át a szalagon, továbbra is próbált eltolni magától. annyira gyönyörű volt. amit én nem érdemeltem. tekintetünk összeakadt. azt olvastam ki a szemeiből, amin én is gondolkodtam: olyan emberi jog nem létezett, ami igazolna engem.

„ne tőkölj,” szólt rám harry, „hasíts be neki! imádni fogja.”

„nekem ez nem megy, harry.”

„jó, akkor te figyeled a hetes csatornát.” leültem tom maxson mellé. egymás mellett lógattuk a lábunkat az ágyán. apró hangok törtek át leszalagozott száján. harry odasétált a nőhöz. „rendben, ringyókám, nézetem szerint nekem kell téged megtermékenyítenem.” nana erre kipattant az ágyból, és rohanni kezdett az ajtó felé. harry elkapta a hajánál fogva, megpördítette, és lekevert neki egy embereset. nana nekivágódott a falnak, majd lecsúszott a földre. harry fölemelte, hogy adjon neki még egyet. maxson egyre jobban hörgött, majd hirtelen kiszökött az ágyból. leszegett fejjel, futva támadt harryre. harry tarkón vágta, erre összecsuklott.

„szalagozd össze a dalia bokáit,” szólt rám harry. körbetekertem maxson lábait, és visszalöktem az ágyára. „ültesd föl, azt akarom, hogy lássa.”

„nézd, harry,” próbáltam győzködni, „húzzunk innen. minél tovább maradunk –”

„befogod a pofádat” harry visszavonszolta a szökét az ágyra. az alsónemű még nem került le róla. harry most tépte le a bugyit, majd maxsonhoz vágta. a lábainál landolt.



maxson nyögő hangok közepette fészkelődött az ágyon. izomból gyomron vágtam. harry letolta a nadrágját és az alsógatyáját. „riherongy,” förmedt a nőre, „ezt most jó mélyre beléd fogom sülyesztetni, te pedig érezni fogod, és nem tehetsz ellene semmit. befogadod, mindenestül! kapsz egy kis krémet oda legbelülre!” harry a hátára fektette a nőt; aki még mindig ellenállt. érkezett a következő ütés. a nő feje hátrahanyatlott, harry szétfeszítette a lábait. próbálta begyötörni a farkát. komoly gondjai akadtak. „engedd el magad, te szuka; tudom, hogy akarod! emeld föl a lábaidat!” keményen megcsapta, kétszer. a lábak emelkedni kezdtek. „így már sokkal jobb, te kurva!” harry egyre csak döfködött. végül sikerült behatolnia. lassan mozgott, ki és be. maxson fölnyögött, próbált kitörni. kapta a következő gyomrost. harry diktálta a ritmust. a szőke mintha fájdalmasan fölhördült volna. „tetszik, mi, kurva? finomabb libanyak, mint amit az öregedtől valaha is kaptál, ha? érzed, hogy dagad?” nem bírtam tovább. fölálltam, elővettem a dákómat és maszturbálni kezdtem. harry olyan ütemben döngette az arát, hogy feje ide-oda táncolt. ismét arcon ütötte, majd visszavonult. odasétált az ülő tom maxsonhoz. „figyeled, mekkora! most pedig visszatuszkolom és belélövellek, tommy kölyök! többé már nem leszel képes úgy lefeküdni nanával, hogy ne gondolnál rám! hogy ne gondolnál erre itt!” harry maxson arcára tette a péniszét, „és miután végeztem, talán még szivola is leszi!” megfordult, visszasétált a feleséghez, majd fölébe kerekedett. még egy pofon, aztán vad pumpálás. „te ócska, büdös ribanc, elsülök!” és: „oh, a szarba! oh, istenem! oh, oh, oh!” rázuhant nanára, ott feküdt a testén. néhány pillanattal később már le is fordult róla. felém fordult. „biztos nem akarod?”

„kösz, nem, harry.” harry fölnevetett. „nézz magadra, te ökor, kiráztad!” harry röhögve bújt vissza a nadrágjába. „rendben, ragaszd körbe a csaj kezeit meg bokáit. lelépünk.” megtettem, amit mondott.

„de, harry, mi lesz a pénzzel meg az ékszerekkel?”

„vedd el a tárcáját. lelépünk innen. ideges vagyok.”

„de, harry, vigyünk el mindent.”

„nem, csak a tárcát. kutasd át a nadrágját. keresd meg a pénzt.” megtaláltam a tárcát.

„ebben csak 83 dollár van, harry.”

„azt elvisszük, aztán söprés. ideges vagyok. érzek valamit a levegőben. mennünk kell.”

„a picsába, harry, ez nem zsákmány! most tisztára nyalhatjuk a helyet!”

„azt mondtam: ideges vagyok. érzem, szorul a hurok. te maradhatsz. én már itt se vagyok.” megindultam utána a lépcsőn lefelé.

„legközelebb majd kétszer is meggondolja ez a gennyláda, mielőtt sértegetni kezd valakit,” mondta harry. ráakadtunk a fölfeszített ablakra, amelyiken bemásztunk. keresztül-vágtunk a kerten, majd ki a vaskapun.

„jó,” mondta harry, „menjünk, de csak elengedetten. gyújts rá. próbáljunk normálisan viselkedni.”

„miért lettél olyan ideges, harry?”

„kuss!”

négy háztömböt haladtunk. visszaértünk a kocsiig. harry beült a vezető ülésre, majd elhajtottunk.

„hova megyünk?” kérdeztem.



„az ipartestületi moziba.”

„mit adnak?”

„a fekete selyemharisnyát annette havennel.” a hely odalent volt egészen lankershimben. Leparkoltunk, kikászálódttunk a járműből. harry megvette a jegyeket. besétáltunk.

„popcorn?” kérdeztem harryt.

„nem.”

„én veszek magamnak.”

„vegyél.”

harry megvárta, amíg veszek egy jó nagy adaggal. hátul találtunk pár helyet. szerencsénk volt. éppen csak elkezdődött a vetítés.

*Domokos Tamás fordítása*

*Henry Charles Bukowski Jr.* (1920. augusztus 16., Andernach – 1994. március 9., San Pedro) A lengyel származású Henry Bukowski és a német Katherine Fett fiaként Heinrich Karl Bukowski néven anyakönyvezték. 1939-től 1941-ig a Los Angeles City College újságírás és irodalom szakos hallgatója. Miután kilépett a felsőoktatásból, a háború éveit csavargással, novellaírással, ivással és a legkülönbözőbb munkákkal telte. Első publikációja Whit Burnett *Story* című lapjában jelent meg, 1944-ben, ezután körülbelül tizenöt évig Bukowski nem küldi el írásait egyetlen orgánumnak sem, 1946-tól pedig alig ír. Fékevesztett italozása 1955-ben majdnem megöli. Harmincöt évesen kezd el verseket írni. 1958-ban tizenkét évre munkába áll a postánál. 1959-ben megjelenik első gyűjteményes kötete, a *Flower, Fist And Bestial Wail*. Ezután sorra jelennek meg szövegei, de a viszonylagos hírnevet csak az *Open City* című lapban közölt *Egy vén kujon jegyzetei* hozzák meg számára. 1970-től főállású író. Három hét alatt születik meg első, nagysikerű regénye, a *Post Office*. Lassanként a világ legolvasottabb szerzőjeként kezdik számon tartani: egyedül német nyelvterületen már több mint 3.000.000 példányban keltek el eddig művei. Legutóbb magyarul: *Tótumfaktum*. Szerk.: Virág Zoltán, ford.: Domokos Tamás, Fenyvesi Ottó, Virág Zoltán. Fosszília különszám, Szeged, 2003. (A szerk.)





ANTUN ŠOLJAN

## Egy nő egyedül a tenger partjánál

Megparancsolta a fűgéknek, hogy távozzanak,  
s a fűgék alázatosan meghajoltak,  
még egyszer meghajoltak és elsétáltak,  
mint a nők az elvégzett munka után.  
A fűgék lassan felcaplattak a dombra,  
Mint a lépcsőkön felmenő női aktok.

És a tenger kárörvendően elnevette magát,  
rám kacsintott halszemével,  
kiúszott, kitárta a kezét  
a száraz homokon, megérintette a térdem.

Felkiáltottam az iszonyattól, közben figyeltem,  
egyre közelebb mélyesztí ujjait a homokba,  
csücsöríti a nedves ajkát.

## A két öreg

Az emberek céltalanul növekednek előtted  
az egyre félelmetesebben emelkedő oszlopokon,  
a gyermek-lufiként püffedő szobában,  
a minden ebéddel egyre nagyobb asztal körül.

Az emberek úgy sarjadnak, mint az egzotikus pálmák,  
amelyek nem tartoznak a tengerről alkotott képedbe.  
A szalagok alatt rendezett képeslapjaidon  
szélesebbek lesznek ölelésed törzsei.

Megvénülsz, ezért ne beszélj a magas,  
hangos legényeknek, a megváltozott gyerekeknek,  
hogy az apjuk csókolt meg először,  
a két tánc között pedig a füledbe sutogott.

Nevetséges lesz elképzelniük, hogyan csókolózik  
két kicsi, öreg és esetlen ember.

## Mare tenebraum

Ott, mindenek fölött, egy másik tenger hullámzik,  
A tenger fölött csillagok, zodiákus, egészen új,  
az ég gyöngyöző bora, mit soha meg nem unsz,  
a cigi s a kávé illata a hajnal ezüstjében látszik.

Ők ott vannak. A tengerben meg pucér nők lubickolnak,  
milyen teltek, formásak, sima bőrűek, uram!  
Ugyan, mit is mondjak Önnek: semmik a szirének, ha szólnak,  
köztük a habból született Vénusz is csak egy korhadt csónak.

Nem számít nekik titulus, érem és talár,  
inkább ünnepi fánk, karácsonyi tőkehal, kaviár!  
Boruk kétszeresen bearanyozódik a nyugvó Nap fényében.

Ők ott vannak. Ki az a balga, aki visszatér, ha itt az éden?  
Az esti szélcsendben, egy magánház teraszán, még ébren,  
De fáradtan lebegnek a kihunyó fényben.

## Kompenzáció

Sok mesterkélt hang között fülelünk,  
ahogyan a pillangó érinti a fülkagylót és elrebben,  
tükrök előtt beállított arcok tömegében, keresünk,

szomjasan rázunk kezét az emberekkel, szemükbe nézve,  
ám ezt sem – sok minden máshoz hasonlóan –  
találhatjuk meg úgy, amilyenek vagyunk,

csupán az nyújt némi kompenzációs kielégülést,  
hogy találékony és ügyes zöldfülűekhez  
illően minden tőlünk telhetőt megtettünk.



## Kődobáló

### I.

Mezítláb a folyó partjára futok,  
a folyóparton ezer gém vesztegel,  
kifutok és megállok és lábujjhegyre pipiskedek,  
hogyan fel- és letekintsek a parton,  
noha már előtte százszor,

noha már százszor szemlélődtem,  
noha semmi sem változott,  
amióta hosszúkás köveket hajigálok  
finom és ügyes, hosszúkás kézzel,  
az egyforma kövekkel teleszórt parton,  
feketék és lekerekítettek, gémeik gyilkolására készek.

A felhőkből ítélve, úgy tűnik, megérkezett az ősz.

S örökké ilyen reggelek,  
az örökké egyforma parti kövek előtt,  
noha ügyes vagyok és tudok lendíteni,  
noha már előtte százszor,  
noha már százszor lendítettem,  
állok és tétovázok, állok, nem dobok,  
noha ősz van és a gémeik eltávoznak,

állok, nem hajítok, mert el kell találni,  
nem hajítok, mert talán elvétem  
az egyedüli igazi gyilkoló követ  
a sok fekete, egyforma között,  
nem hajítok, mert talán el sem találom  
azt, s a gémet se, amelyet el kéne,  
az egyedüli gémet, amely az enyém,

noha százszor megígértem,  
hogyan nem fogom betartani

ama bizonyos, kitalált törvényeket.



II.

S így én, a legkiválóbb kődobáló,  
a legügyesebb mester, tudom a munkám,  
egy hullahegyet kéne építenem  
a döglött és nedves, hosszúkás gémeből,  
felvenni a gémtollas kabátot,  
legyen hosszú gémszárnyam  
az ajtó fölötti fából készült falon,

és így én, a bajnok kődobáló,  
minden alkalommal lehajolok, megragadok egy követ,  
a parti kövek közül valamelyiket,  
és erőt gyűjtve, a legfinomabb lendülettel,  
a legszebb trükkel elhajítom akárhová,  
elhajítom akárhová az őszi égboltba,  
a színtelen, vásznas, őszi égbe,  
lyukakat szaggatva, amelyeken keresztül az angyalok

utcanótákat füttyörésznek nekem.

III.

Akármelyik követ. Hajítsd el. S ne gondolj arra,  
hogy amikor a kő elhagyja a kezét,  
bolondulni indul az életével. Hogy az erő  
többé nem a tiéd:

hogy így távozol innen a kövekkel.  
Kéz a vállon, a mellkason, s így  
talán már ott sem vagy a folyó partján,

ahol a lógó kezű, görnyedt ember  
néha elgondolkodva felkap egy követ,  
sima és hosszúkás fekete követ,  
megméri a tenyerével és sokáig nézi,  
majd reszketve, óvatosan a folyóba  
veti, félig felemelkedik,



## Orfikus napi teendők

---

fel- és letekint a parton,  
esetleg látta-e valaki,  
noha semmi sem változott,  
noha már régóta nincs senki.

Mert én már régóta elrepültem a kövekkel,  
minden más valószínűleg csak egy módszer,

természetesen az öregedéshez.

*Orcsik Roland fordításai*

*Antun Šoljan* (1932–1993), költő, próza- és drámaíró, esszéista és fordító. A zágrábi bölcsészkaron fejezte be tanulmányait anglistika és germanisztika szakokon. Szabadúszó íróként élte le életét. A *Međutim*, a *Krugovi* és a *Književnik* című folyóiratok szerkesztője volt. A horvát PEN-klub elnöke 1971–1973-ig. Több antológia szerkesztője. Angolból, németből és oroszról fordított szépirodalmi szövegeket. Műveit több nyelven jelentek meg, köztük magyarul is. Az ötvenes években indult *Krugovi*-s nemzedék egyik reprezentáns tagjaként hatással volt az újvidéki *Új Symposion* első (és a későbbi) generációjára, pl. Brasnyó Istvánra, Domonkos Istvánra, Végel Lászlóra és Tolnai Ottóra. Magyarul: *Árulók* (Budapest, 1967), *Rövid kirándulás* (Újvidék, 1969), *Kikötő* (Budapest, 1989) A mostani összeállítás a horvát nyelvű antológiákban közölt verseiből nyújt ízelítőt. (A ford.)







JAY WILLIAMS

## A háború vége

Amint a mentőautó ajtaja becsapódott, a középső férfi nyögni kezdett. Hosszan nyögött, fogai közt szűrve a hangot, miközben a jármű mennyezetét bámulta, a térdeit minden lélegzetvételnél kicsit feljebb húzva. High Pockets nehézkesen elfordította a fejét, és lenézett.

– Mi a gond, haver? – kérdezte. A középső férfi nem válaszolt.

– Valami idegen – mondta a High Pockets-szel egymagasságú, szemközti hordágyból egy férfi. – Hallottam, hogy az egyik orvos mondott neki valamit, ami úgy hangzott, mintha németül lenne.

High Pockets visszahanyatlott a hordágyra, és egész testében megfeszült, ahogy a mentőautó zötykölődni kezdett. – Az isten faszát! – mondta halkan; időközben nagy jártaságra tett szert abban, hogyan kell megkapaszkodni a hordágy rúdjaiban, enyhítve némi képp a mentőautó rázkódását, és hogyan kell visszatartania a lélegzetét a bukkánóknál, amikor a kötszer úgy nehezedett a sebére, mintha kőből lett volna. Mentőautókban rázkódott végig az elsősegély állomástól a gyűjtőállomásig, a fertőtlenítőtől a Tábori Kórházig, onnan meg a Légi Evakuáló Táborig, és végül most, Angliában talán ez az Általános Kórházba vezető útja lesz az utolsó alkalom, amikor mentőautóba pakolták be. Kétségbeesetten remélte, hogy ez lesz az utolsó.

A legfelső hordágyból kilátott a hátsó ajtó parányi ablaküvegén át a vidéki tájra. Izmai elernyedtek, a feje egy összehajtott pokrócon nyugodott; kibámult a takaros földekre meg a fölrebbenő varjakra. Itt jó lesz, hajtogatta magában. Talán végre nyugton hagynak. Talán a háború is befejeződik.

A sebére gondolt. *Harctéri sérülés. Repeszgránát; nagy hatóerejű robbanóanyag* – ezek voltak a kórházi fejlapjára írva. Magában ismételte a kifejezéseket, ami meleg, diadalittas érzéssel töltötte el. Emiatt majdnem rögtön elszégyellte magát, kiúzta a fejéből a gondolatot. Némelyik srác azért kapott Bíbor Szívet, mert megbotlott egy húskonzervben, mondta magának megbántottan, vagy azért, mert megvágta az ujjukat a zsebkésükkel. Az egyik történet, amit most nagy élvezettel idézett föl, egy olyan pasasról szólt, aki Bíbor Szívet kapott, amiért egy rókalyukban ráfeküdt egy marha, de csak azért, mert az állat az ellenségé volt.

Az ezüstös mezőket és az erdőket nézve lassan felhömpölygött benne a múlt, Einkirchenre gondolt, melynek földjei törmelékekkel voltak teliszórva, a fák között pedig mesterlövészek lapultak. Emlékezett a törmelékhalomokra, ahol valaha házak álltak, és arra a zsalugáterre, amely egy egész éjszakán át ébren tartotta, ahogy újra és újra nekicsapódott a fal maradványainak. Emlékezett a döglött lovakra az utcán, és egy férfit, aki a tégladarabok között feküdt a karját leszámítva alig lehetett kivenni az alakját a köporban. Mi jó van abban, hogy felidézte ezeket a napokat? Mindez elmúlt: a háború számára véget ért.

A férfi középen halkan felnyögött. Valaki azt mondta: – Fogd be, haver, rendben? Hallgass, az Isten szerelmére!



A férfi középről erre azt mondta: – *Ich muss Wasser haben.*

High Pockets újra odanézett. A nyögdecslő férfi nagyon fiatal volt; világosbarna haj, beesett arcán alig serkenő szakállal. Nyilvánvalóan semmit nem fogott föl abból, ami körülötte történt, hiába forgatta a kerek, buta, kék szemeit.

High Pockets ismerte azt a szót, hogy *Wasser*. Szóval a srác egy fritz. Egy anyaszomorító rohadék. Gyűlölet nélkül szitkozódott magában, minthogy a hordágyában maga is élet-halál között lebegett, távol mindenféle valóságtól. Sebesült férfi volt, és pillanatnyilag még gyűlölni sem tudott tisztességesen.

És a gránát, amit beszédett, gondolta. Talán az gyűlölte őt? Emlékezett a sárra, amiben feküdt, miközben repeszgránátok hullottak a zászlóalj-parancsnokságra. Vajon a gránátoknak volt személyisége, vagy ez csupán számára tűnt úgy akkor? Amikor egy lövedék elhagyta az ágyú csövet, távolról úgy hallatszott, mintha ajtó csapódna. Aztán csönd, aztán a levegő dühös süvítése, akár egy egyenesen neki címzett, rettentő üzenet. *Düh és gyilkos*, suttogetta a gránát; a robbanás úgy szaggatta föl az anyaföldet, mint egy mesebeli, eszeveszett óriás kőfejtő. High Pockets emlékezett az elvetemült srapelre, amely belemart a mellkasába. Úgy gondolt rá, mint a szemközi domboldalon elrejtőzött ellenség kézzelfogható ütésére.

Most azonban, pokrócokba bugyolálva a hordágyán már inkább csak el-elűnődött a gránáton. Hát nem tiszta örültség, hogy élőként kezel egy ilyen tárgyat? Mindez csupán a fejében létezik, amint azt a Doki is megmondta neki; egy repeszgránát nem érezhet gyűlöletet vagy nem haragudhat. Az ágyú is: csak egy gép, tette, amit elvártak tőle. És ha egy lépéssel továbbmegyünk, vegyük azt a pasast, aki az ágyúval tüzelt. Talán csak ő is egy gépezet, aki tette, amit elvártak tőle, tette a kötelességét. És hát hogyan utálhatnál egy gépet? A férfi lentről újra nyögött, mintha csak központozni akarná a gondolatot.

A betegszállító autó fölkanarodott egy bekötőútra, és High Pockets futó pillantást vethetett egy alacsony téglalapú épületre, és a körülötte lévő zöld gyepre. Elfordította a fejét, és megszólította a mentőautó vezetőjét. – Hé, haver, ez az a hely?

– Ja.

– Jézusom, remélem, hogy egy időre itt maradunk.

– Itt maradtok. Ez az Általános Kórház.

Amikor kinyitották az ajtókat és kiemelték a hordágyakat, High Pockets újra megkérdezte: – Ugye, tényleg itt maradunk egy ideig?

A gyakorlóruhás katona, aki a hordágyat a lába felől fogta, bólintott. – Amíg csak be nem hajóznak titeket rehabra, vagy vissza az Államokba.

– Na, az örömdetes lenne már. Rémesen kimerítő, ha össze-vissza furikáznak az emberrel.

A gyakorlóruhás a mentőautó felé biccentett. – Mi a gond azzal a sráccal?

Három-négy férfi állta körbe azt a hordágyat, amelyiken a német feküdt. Egyikük dühösen megjegyezte: – Mi a fene ez? Ez a faszi egy náci.

– Az orvosok többsége magasról leszar mindent – mondta egy másik. – Azt hinnéd, hogy vége van a kibaszott háborúnak.

– Számára biztos – mondta a mentő vezetője. Néhányan keserűen felröhögtek.

– De mégis, mi legyen itt ezzel?



Egy tizedes azt mondta: – Majd odabent. Az irodában tudni fogják. Addig is, egy éjszákára be lehetne rakni a katonai kórterembe.

A hordágyat minden további megjegyzés nélkül elszállították, rajta a férfi nyugtalanul forgatta ide-oda a fejét.

High Pockets következett. Egy folyósószerű recepciós szobában felvették a nevét és az egysége számát, feltették a szokásos kérdéseket, és szenvtelenül – nyilván már tucatszor csináltak ilyesmit – meghallgatták a panaszait arról, hogy a harctéri kórházban meglovasították a P-38-as Waltherét. Aztán legurították egy kő átjárón, be egy kellemesen felfűtött kórterembe. Amíg a szem ellátott, végig fehérlepedős ágyak sorakoztak, az ajtó felőli oldalon állványos-paravános ágyak, a többi pedig sima vaságy volt. A szárnyas ablakok mellett sötétítő függönyök lógtak le, az ablakokon át a messzeségben dombok emelkedtek, és egy csúcsos tornyú templom.

High Pockets-et átemelték a hordágyból az egyik sor végén lévő ágyba. A többi hordágyból folytatták a sor feltöltését. Pockets, felemelve a fejét, észrevette, hogy a német meglehetősen kényelmetlenül fekszik.

– Hé! – kiáltott a betegszállítóknak. Az egész kórterem felé fordult. Szerencsétlenül köhentett egyet, nem volt valami boldog, hogy magára vonta az emberek figyelmét. – Csak kéne még egy párna – dünnyögte.

A szemközti szomszédja, egy rókaképű és féllábú fiatal katona megragadta a mankóit, és átbicegett hozzá egy párnával. – Mindjárt vacsoraosztás – mondta. – Melyik alakulattól vagy?

High Pockets megmondta neki.

– Én Saarbrückenben léptem aknára – mondta a másik. – Ez egy patkánylyuk. Nincs elég ápoló. Halálra dolgoztatnak itt minket.

– Megint pattogsz, Alamo? – kérdezte valaki.

Alamo az állapotához képest ügyesen megperdült. – Majd mindjárt megkóstoltatom veled a mankóm végét, jó? – mondta.

– Na nézd csak, az őrmester – mondta egy fekete a mellette lévő ágyból. Szélesen vigyorgott és legyintett a begipszelt karjával. – Ha nem figyelsz, simán kihasználja, hogy ő a rangidős, és még itt is képes, és húsz év futkosót sóz a nyakadba.

– Szűnj meg, Shorty – mondta Alamo. Felküzdötte magát High Pockets ágya szélére, a padlónak feszítve a mankóit.

– Hol szolgáltál? – kérdezte High Pockets a feketét.

– Nehéztüzérség.

Alamo közbevágott: – Az ő egysége énekelte azt minden alkalommal, amikor tüzet nyitottak, hogy *Rommel, Rommel, az irhád hord el*.

– Hallottam róluk – mondta High Pockets, tisztelettel nézve a fekete katonára. – Jópofa srácok, bár míg ők lovagoltak, addig mi kutyagolhattunk.

A fekete felnevetett. – Mutass egy tengerészgyalogost, aki nem ezt mondja!

Megjelent a főnövér, egy vörös hajú nő, csíptetős notesszal és hőmérővel, véget vetve a társalgásnak. – Új sérült? – kérdezte katonásan. High Pockets jelentkezett. A nővér a szájába rakta a hőmérőt. – A kapitány később megvizsgálja. Kímélő étrenden van?

– 'em hőm.



– Jó fiú.

Amint a nővér továbbment a következő férfihoz, egy gondterhelt ápoló lépett be az étkezőkocsival. Felpockolta High Pockets-et és a térdeire helyezett egy tálcát.

High Pockets már majdnem végzett a porciójával, amikor hangos szitkozódás hallatszott a német ágya felől. Az ápoló ott állt az ágy lábánál, és homlokráncolva bámulta a németet.

– Ez egy fritz – mondta megrökönyödve. – Mit mond?

A csupasz felsőtestű német idegesen rázta a fejét, sebesen magyarázott valamit. Fiatal sremeiben könny csillogott, és nagyon ijedtnak tűnt.

High Pockets hirtelen azon kapta magát, hogy rokonszenvet érez a fiú iránt. Mindenekelőtt, mert olyan fiatal: High Pockets nagyon is tudta, mit érezhet most, az egységétől elvágva, sérülten az ellenség kórházában.

– Miért nem szerzel egy tolmácsot? – szólította meg az ápolót.

Alamo markáns arca most kifejezéstelen maradt: – Abban biztos lehetsz, hogy mindent bevetnek, mi? Némelyik megvolt vagy ötven éves is. Ez itt nem lehet több tizenöttnél.

A tolmács egy szemüveges őrmester volt, a Katonai Szolgálati Erők váll-lapját viselte. Leült egy székre a német ágya mellett, és komoly hangon beszélni kezdett vele. Aztán felnézett a nőverre. – Azt mondja, hasi sérülése van. Azt mondja, csak kímélő ételeket ehett.

A nővér megrázta a fejét. – Mondja meg neki, hogy nyugodtan megeheti azt, amit kapott – válaszolta. Méltatlankodva beletúrt a vörös hajába. – De hát nincs semmi abban az ételben, ami árthatna neki.

Az újabb párbeszéd végén a német megvonta a vállát és bólintott. A tolmács felvett egy kanalat, és etetni kezdte a levessel a fiút.

– Na nézzed már – horkantott Alamo –, nem édes látvány?

– Csuda finnyás a fiú – kontrázott High Pockets.

A fekete a könyökére támaszkodva átfordult a másik oldalára és felkuncogott. – Hát nem kiköpött übermensch a drága? Tudjátok, afféle minden-lében-kanál Superman.

A szemközti sor egyik amputált betegéből kitört a nevetés. – Megadtad neki, Shorty! – kiáltott. – Minden-lében-kanál Superman! Ha-ha!

– Csak épp az S betű helyett egy nagy lyuk van a hasán – tette hozzá egy összezúzott lábú beteg.

– Nevezd inkább Szuperfáknak!

– Hé, őrmester! Kérdezze már meg, mikor lesz peluscsere!

Ahány béna, beteg, sebesült volt, mind vadul nevetett. Ha volt is némi ingerültség abban, ahogy a német rovására derültek, látván a vézna karjait, a beesett, szőrtelen arcát, nem tudtak rá igazán haragudni; már csak azért sem, mert ő is egy volt a többi ápolat között.

A német elfordította az arcát a kanáltól, és mondott valamit a tolmácsnak. A tolmács megvonta a vállait.

– Mit mondott, őrmester? – kérdezte az amputált.

A tolmács összeszorította az ajkait. Az egyet nem értés e jelén túl azonban nem engedett meg magának többet. – Azt mondja, túl nagy zajt csaptok. Nem tud enni.

Hirtelen csönd telepedett kórteremre. A beállt csendet a német hangos és panaszos hangja törte meg: – *Und mit einem Neger zusammen kann ich nicht essen!*



A fekete tüzér felállt. Nem mosolygott többé; arca megkeményedett, leolvasható volt róla minden frontvonalon eltöltött nap.

– Ne izgasd magad, Shorty – mondta mögötte Alamo.

– *Mit einem Neger...* – ismételte a német. Az ajka reszketett, de sikerült neki felemelnie a fejét.

A főnövér szabályos hátraarcot csinált, és szaporán távozott. A kétszárnyú ajtó nagyot csattant mögötte.

High Pockets érezte, hogy szinte megfagy a levegő, a feszültség végigsugárzott a gerincoszlopán, egészen az ujjá begyéig. Az egész az ágyúlövések utáni pillanathoz volt hasonlatos, az azt követő vészszóló csendet idézte. Nem értett többet németül, mint a többiek, de a Neger szó jeges és fenyegető tisztasággal vált ki a mondatból. Az évődő ugratás egy szempillantás alatt halálos gyűlöletbe csapott át.

– Jól értettem, mit mondott. – A fekete lecsusszant az ágyról. – Erre minden nyelven ugyanazt a szót használják.

Alamo a vállára tette a kezét. – Nyugi, Shorty – suttozta. Alamo az ápolóhoz sántikált és megragadta a vállainál. – Vidd ki innen azt a szarrágót – mondta. A hangja meglepően parancsoló volt. – Vagy azt akarod, hogy a szemed láttára szedjék szét ezt a kuplerájt? Vigyed innét!

Az ápoló és a tolmács váltott néhány szót, aztán az előbbi elrohant, hogy előkerítse a főnövért.

A kórteremben lassacskán megnyugodtak az emberek. Aztán ebben a csendben megjelentek a betegszállítók, felrakták egy hordágyra a németet és kigurították. A tolmács, még mindig összeszorított szájjal, követte őket.

High Pockets a fal felé fordult. Anélkül, hogy látta volna, tudta, hogy senki sem néz közvetlenül Shorty-ra; hogy mindannyiukban ugyanaz a szégyen és zavar kavarg. Magában azt mondta, én a te oldaladon vagyok, Shorty. Te is egy vagy közülünk: katona. Épp annyira gyűlölöm azt a senkiházit, mint te.

Tudta, hogy Alamo, az amputált és a többiek mind ugyanúgy némán bocsánatot kérnek. És azt is tudta, hogy a háború még nem ért véget a számára, nem ért véget egyikük számára sem. Sem a sebesülés, sem a hazatérés, sem a civil ruha nem vet véget a háborúnak. A mellkasában fészkelő mély, nehéz fájdalom azt súgta: újabb álmatlan éjszakának néz elébe.

*Gyuris Gergely fordítása*

Jay Williams Buffalóban, New York államban született, 1914-ben. A nagy gazdasági világválság (1929-1934) légkörében nevelkedett, hatottak rá az első világháború utáni lázadó hangvételű írások. A Pennsylvaniai Egyetem, később a Columbia Egyetem hallgatója, majd a színházzal való korai találkozás után végül a Group Theater sajtóügynöke lett. Amikor a második világháború elkezdődött, mint az Orosz Háborús Segélyszervezet szóvivője tevékenykedett; majd az Amerikai Gyalogság tagjaként Franciaországban és Németországban teljesített szolgálatot, ahol megsebesült. A háború alatt kezdett el írni, regényeivel, öt kötetre rúgó ifjúsági irodalommal és számtalan novellával szerzett magának nevet. (A ford.)





JAMIE CLARKE

## Interjú Bret Easton Ellis-szel

Bret Easton Ellis 1964-ben született Los Angelesben, Kaliforniában. Első regényét, a *Less Than Zero*-t (Nullánál is kevesebb) 1985-ben tette közé, még a Bennington College diákjaként. Következő regénye, a *The Rules of Attraction* (A vonzás szabályai) 1987-ben jelent meg. 1990 őszén Ellis kiadója, a Simon & Schuster visszautasította a már megjelenés előtt álló harmadik regényét, az *American Psycho*-t (Amerikai Psycho), a kiadó anyavállalata, a Gulf & Western nyomására. A könyvet végül Alfred A. Knopf adta ki először 1991 tavaszán a Vintage-nél, puhafedeles változatban. Ellis következő közlése a *The Informers* (Az informátorok) novellafüzére volt. Nyolc év után első regénye a *Glamorama* (Glamoráma), amely 1999 januárjában jelent meg.

Az interjú két részletben, 1996. november 4-én és 1998. október 22-én készült.

Jamie Clarke: Mikor kezdte írni?

Bret Easton Ellis: Meglehetősen fiatal voltam. Gyerekkönyvekkel kezdtem, amelyeket a szüleimnek készítettem karácsonyra. *Magic Marker*rel rajzokat terveztem, amelyekhez szöveget írtam, és a könyvek fokozatosan kidolgozottabbak, bonyolultabbak lettek. Mivel nagyon koraérett kölyök voltam, a szüleim mind nagyobb aggodalommal fogadták a gyerekkönyveim témáit; ezekből nőtt ki „Az angyal útja”-ra elkeresztelt könyv, amelynek címe ma már úgy hangzik, mint egy késő hatvanas évekbeli, Roger Corman-féle<sup>1</sup> LSD acid-mozi. Elbűvölő cselekményvezetése volt arról, hogy a karácsonyfa csúcsáról az angyalka aláhullik szenteste, majd a fán körbefutó „angyalhajon” miként küzdi vissza magát a fa tetejére karácsony reggelén, mielőtt a család felkel. Sajnos, ott vannak a hitvány díszek, akik az angyalka bukására szövetkeztek és nem akarják, hogy visszakerüljön a csúcsra, így aztán egy csomó jó díszet mérsárolnak le, miközben azok próbálják oltalmazni az angyalkát. Az angyalka barátságot köt néhány dísszel és karácsonyi gömbbel, egyikük viszont valahol a vége felé elárulja őt. És aztán jön a visszaszámlálás. Hajnalodik. Az óra tikk-takkol. Sóra 59 perc és 7 másodperc, stb. Vajon visszajut-e az angyalka a csúcsra? Vajon képes-e végezni az ördögi, mániákus törpe Téalóval, aki valójában maga akar a csúcsra kerülni? Nagyon erőszakos és szexuálisan is elég szuggesztív volt, mivel a díszek némelyike prostituálta magát azért, hogy informálódjanak arról, az angyalka éppen hol tart a fán. Hát igen, ezt adtam a szüleimnek karácsonyra. Ez idő tájt tíz vagy tizenegy éves kellett, hogy legyek.

Egy másik mese még ifjabb koromban született, ez valamivel ártatlanabb volt: a „Harry, a lapos palacsinta” egy fiúról szólt, aki egy reggel arra ébred, hogy ő egy nagyon-nagyon lapos palacsinta, de a történet valahogy itt is a káoszról és romlottságról szóló esettanulmánnyá fajult. Mégis sokkal naivabb volt, mint „Az angyal útja”, de amikor a „Harry”-t írtam, még csak hat vagy hét körül járhattam.

Az első teljes regényre 1978-ban vállalkoztam, amelynek alapjául az a nyár szolgált, amikor elküldtek dolgozni a nagyapám egyik nevadai kaszinójába, mert elég rossz jegyeim voltak, és a szüleim – valójában a nővéreim mutatták meg nekik – füvet találtak a szobámban. A *Buckley*-ba jártam, egy velejéig romlott, Beverly Hills-típusú gimibe, ahol megkenhetted az igazgatót azzal, hogy elvitted ebédelni a *Ma Maison*-be, mire ő megváltoztatta az F osztályzatot D-re, megkímélve a rossz tanulókat a nyári iskolától. Szóval a nyári sulihelyett elmentem melózni a nagyapám egyik nevadai hoteljébe, hogy formálódjak egy kicsit, mivelhogy tényleg átkozottul rossz kölyök voltam. Négy hétig maradtam, mielőtt a nagyapám kirúgott. De a „tapasztalat” valóban használt. Kikupálódtam. Jónéhány öslakos amerikai indián ismerkedtem meg, akik a helyi bányákban dolgoztak, és volt állásuk a hotelekben is; rajtuk keresztül az életnek egy olyan szeletét láttam, amiről azelőtt még fogalmam sem volt. Olyan „hé, meg kéne köszönnöd a szerencsecsillagodnak, te elkényeztetett kis pöcs, hogy 15 évesen nem az ezüstbányákban dolgozol”-gondolattal tényleg más kölyökként tértem vissza, és 1978 őszén, amikor visszamentem LA-be, nekifogtam megírni ezt a regényt egy fiatalember tapasztalatairól egy nevadai kaszinóban, és mindarról, ami még történt vele; ez volt az első regényem. Egy „komoly” regény utáni igény azután született meg, hogy elolvastam a *The Sun Also Rises*-t<sup>2</sup> egy órára a középiskolában. Korábbi olvasmányaim során nem fordítottam figyelmet a nyelvre; ez volt az első, amelyik felébresztette bennem a mondatok iránti érdeklődést, meg hogy hogyan strukturálódnak a bekezdések, és hogy a párbeszédnek miért hangzanak úgy, ahogy; aztán gyorsan egymás után írtam két regényt még a gimiben. Egyet alsóban fejeztem be, eggyel meg felsősként lettem kész. Sokban hasonlítottak egymásra. A második témájában elég közel állt a *Nullánál is kevesebb*-hez. Nagyon fiatalon kezdtem az írást, és azt hiszem, ennek az oka abban keresendő, hogy az anyukám szinte falta a könyveket, folyton elrángigált a könyvtárba. Azt megelőzően, hogy a szüleim könyveket vásároltak volna, anyukám már rendszeres könyvtárlátogató volt, így állandóan olvastam, és gondolom, az olvasás örömei megadták az impulzust, hogy elkezdjek írni, mert le akartam másolni ezt az örömet, le akartam utánozni valahogy. Tehát a készítés, hogy nekivágjak az írásnak, elég korán jött.

JC: Anyai nagymamád mintha írt volna gyerekeknek szóló könyveket, nem? Ösztönözhetett ez téged a saját gyerekkönyveid megírására?

BEE: Könnyen meglehet, de azt hiszem, az első gyerekkönyvet még azelőtt írtam, hogy tudomást szereztem volna a nagymama könyveiről. Nem feltétlenül gondolom, hogy a nagymama példája nyomán váltam volna íróvá. Egyszerűen író akartam lenni, és ennek okai sokkal többértébbek és összetettebbek annál, mint hogy van valaki a családban, aki író lévén hat rám.

JC: Volt valaki a *Buckley*-ban, aki korán felismerte a tehetséged, egy angol órán mondjuk, vagy egy kreatív íráskurzuson?

BEE: Nem, a középiskolában nem volt kreatív íráskurzus, de volt egy tanár, aki ráhangolt a kortárs amerikai prózára. Tinédzserként rengeteget olvastam; az újonnan megjelent könyveket legalábbis mindig. A *Buckley*-béli tanár, Steve Robbins felfedezte, hogy érdekel az írás és összebarátkoztunk. Mivel akkor nem írtam prózát, nem mondhatom, hogy ezen a téren hatott rám, mindenesetre egy csomó cikket írtam neki. Felvettem egy kurzust, aminek





az volt a címe, hogy *Személyes esszé*. Sok új-zsurnalisztát<sup>3</sup> olvastunk, és ekkor fedeztem fel Joan Didiont,<sup>4</sup> aki a leginkább hatással volt a *Nullánál is kevesebbre*. Nos, Steve feltétlenül egyike volt azoknak, akik felismertek bennem valamit, valamiféle sóvárgást, vágyat az írásra; az pedig, hogy folyamatosan unszolt és segített, lendületet adott.

JC: Ez kicsit vadnak tűnhet, de meg tudnád mondani, mi szerettél volna lenni, mielőtt elkezdted írni?

BEE: A színjátszás érdekelt. Színész akartam lenni, játszottam is pár általános iskolai darabban. A *Hamupipőke* színpadi verziójában én játszottam a herceget, negyedikes koromban. És filmeket is akartam írni, de Los Angelesben felnőve mindenki ezt szeretné csinálni. Színész akartam lenni és felvettem egy színészkurzust, de képtelen voltam körben hempergni az osztályban egy órán keresztül, csak mert azt mondták, „Légy fánk!” A kurzus első napján megértettem, hogy túlságosan is egyedi személyiség vagyok, és az egyetlen út, hogy művészi módon fejezhessem ki magam anélkül, hogy közben totálisan lealacsonyodnék, az íráson át vezet.

Még mindig játszadózom a gondolattal, hogy zenész leszek; ez volt az, amibe biztosan belefogtam volna a benningtoni főiskola előtt. A középiskolában benne voltam egy bandában.

JC: Milyen volt Bennington, amikor oda kerültél?

BEE: Nem akarom azt hazudni, hogy LA-ból jövet én lettem volna maga a megtestesült ártatlanság. Úgy értem, meglehetősen unott voltam, így amikor megérkeztem Benningtonba, és hozzám hasonló emberekkel találkoztam, egy kicsit még túl könnyedén is vettem föl az itteni ritmust. Ismertem már korábról olyanokat, akik oda jártak, így nem éreztem magam különösebben idegennek, kívülállónak. Az meg a másik, hogy a legtöbb srácot nem érdekelte a művészet a középiskolában, vagy ha mégis, csak a forgatókönyvírás szintjén, míg Benningtonban a legtöbb diák művészlélek volt. Az, hogy itt olyan emberekkel lóghattam, akik regényeket akartak írni, vagy költészettel foglalkoztak, esetleg komolyan fontolóra vették, hogy táncosok lesznek, felvillanyozott és izgalmas volt. Ez tette az LA és Bennington közötti váltást zökkenőmentessé. Az első év főleg bulizással telt, olyannyira, hogy majdnem a kicsapás szélére kerültem.

JC: Milyen volt az első írószeminárium Benningtonban?

BEE: Az első írókurzus, amit felvettem, csak harmadéveseknek és negyedéves végzősöknek volt meghirdetve. Joe McGinniss tartotta. Semmilyen órára nem jelentkeztem az első két héten. Élveztem a szabadságot, ezért csak lazultam az emberekkel, söröshordókat csapoltam, ilyenek. De aztán rájöttem, hogy kezd minden kicsúszni a kezemből, és fel kell vegyek néhány órát. Így aztán belekukkantottam a kurzuskatalogusba, és ráébredtem, hogy az egyetlen óra, amit fel akarok venni, egy írói műhely, amit McGinniss vitt. A szeminárium már beindult, de beadtam neki pár esszét, amit még a középiskolás időkben írtam Steve Robbins alatt; az LA-i fiatalok kultúrájáról szóltak, és eléggé Joan Didion stílusát idézték. Bemutattam ezeket, hogy bekerüljek Joe órájára, gondolván, hogy „semmi esélyem”, de azért a fenébe is, egy próbát megér. Azután Joe McGinniss üzent nekem, hogy fájadjak az irodájába. Így elmentem Joe-hoz, aki azt mondta, „Nos hát, azok alapján, amit mutattál nekem, járhat szre az órára, ugyanakkor szeretném elküldeni az írásaidat a New York-i



ügynökömnek és a szerkesztőmnek is." El voltam alélva az örömtől, ugyanakkor meg is rémültem. Azt gondoltam, ez egy rettenetesen nyomasztó ajánlat. Tizenennyolc voltam. Túl fiatal. Túl nagy felelősséggel járó dolognak tűnt. Nem ismertem valami sok benningtoni harmad- és negyedévest, mindenesetre felvettem az órát. A szeminárium témája az esszé, az újságírás, illetve a prózatechnikák használata volt. Három esszét kellett írunk a félév folyamán, és az első dolgozatom a benningtoni első másfél hónapomról szólt. Nem változtattam meg a neveket, pontosan azt írtam meg, amit láttam, az embereket, akik drogokat szedtek, eljátszották, hogy mekkora arcok, a partikat, a keféleéseket. Az írás nagyon felkavarta a szart. Legyaláztak. A levelesládám állandóan tele volt olyan emberek üzeneteivel, akik beijedtek, hogy ezt megírtam. Szerepelt az írásban pár ember, akik LSD-vel vagy MDMA-val feljavított puncsot nyomtak, és sokan azok közül, akik igazán rajta voltak valamin; a szövegben persze meghagytam a valódi neveket. Volt egy srác, aki összeharapdálta egy csaj nyakát, aki ezért betegszobába került, én meg itt-ott kiszíneztem a srác vámpírhajlamait. Örjögött. Valójában csak a keresztneveket használtam, de a kampusz olyan kicsi, hogy mindenki felismerte azokat, akikről írtam. Joe rábólintott, és a csoportban is mindenkinek tetszett. Sajnos a legtöbb szövegben szereplő embernek nem jött be, és nagyon kiakadtak, amiatt aggódva, hogy az esetek az igazgatóság fülébe jutnak. Később rájöttem, hogy hülye voltam, meg kellett volna változtatnom a neveket.

JC: Mit gondolsz a műhelymunka hasznosságáról? Szerinted vannak határai annak, hogy mit taníthat meg egy ilyen műhely egy írónak?

BEE: Egyáltalán nincs. Nincsenek határok. A műhelyek gyakorlati tapasztalatot nyújtanak. Egy író számára az olvasás a legfőbb forrás, semmi egyéb, egyedül az olvasás. A műhelyek olyan okokból nélkülözhetetlenek, amelyekre először nem is gondolnál. Mindenekelőtt rákényszerítenek, hogy írj, márpedig sokszor adódik úgy, hogy nem fűlik a fogad az íráshoz. Van valami elképzelésed egy történetről, és nagyon könnyű ellustulni, csupáncsak gondolkodni róla, a fejedben forgatni az ötletet. Szóval a műhely a kellő nyomás alatt tart téged ahhoz, hogy papírra vedd az anyagot, ami épp foglalkoztat. Azonkívül, ha elég talpraesett és okos vagy, a műhelyek hozzáedzenek a kritikához, és ahhoz, hogy az emberek általában hogyan értelmezik a munkádat. A legtöbben felfoghatatlan hülyeségeket hordanak össze a műhelyekben. Csak nagyon kevesen képesek távol tartani magukat attól, hogy hogyan éreznek irántad, vagy hogy mit tudnak rólad, és akik valóban a munkádra fókuszálnak. Úgy hiszem, hogy valóban fontos a kritikával foglalkozni, de közben szép lassan páncélt is kell növeszteni. Nem a jó szerkesztés vagy az ügyes irányítás ellen, de sokszor figyelmen kívül kell hagynod, amit mások mondanak a munkádról, mivel az írás ösztönös dolog, nem is tudod igazán, honnan jön. Kifejezetten hátráltathat, ha állandóan kis picsákat és elszállt faszikat hallgatsz arról rinyálni, hogy szerintük hogyan raktad össze ezt vagy azt a sztorit. Tudom, hogy ez most nem úgy hangzik, mint amilyennek általában a jó műhelymunkát képzelik, hiszen úgy gondolnánk, ezek az alkalmak lehetőséget adnak a résztvevőknek arra, hogy előadják az ötleteiket, és arra, hogy meghallgassák másoknak az erről alkotott véleményét. Ezzel részben egyetértek, de mikor már meghallgattál minden véleményt, el is kell határolódnod azoktól, hogy megvédhesd a temperamentumodat és azt a belső indítást, amiért írsz, ugyanis ezeknek semmi köze ahhoz, mit mondanak mások,





dacára annak, hogy a műhelymunka épp az ellenkezőjét sugallja. A műhelyek csak annyira lehetnek jók, amennyire az azokat vezető tanárok. A legrosszabb egy műhelyben egy olyan tanár, aki bealszik és hagyja a tanulókat azon pörögjeni, vajon használható-e az a szó egy mondatban, hogy 'pickle' [csemegeuborka]. Egy jó tanár valóban izgalmassá tudja tenni a műhelymunkát, az íróvá válás rögös útjának meghatározó állomásává.

JC: Milyen írói szokásaid vannak?

BEE: Nem írok mindennap. Minden egyes nap foglalkozom az írással, de nem írok minden nap. Vannak napok, amikor rengeteget körmölök, és van, amikor nem megy. Némelyik napon jegyzeteket készítek, máskor a meglévő részeket viszem be a számítógépbe, ahol újrászervezem és átszerkesztem azokat. Valójában ez attól függ, hogy mi történik velem, hogy épp milyen passzban vagyok. Néha az anyag felülkerekedik a hangulaton, előre lök, és azt mondatja velem: „tényleg meg akarom ezt csinálni, megvan az ösztönzés, hogy most rögtön elkezdjem, és be is fogom fejezni.” Aztán van úgy is, hogy szarul érzed magad, és képtelen vagy dolgozni. Nem erőszakolhatsz meg egy jó bekezdést, nem kényszerítheted csak úgy ki magadból.

JC: Kézzel írsz és csak utána gépeled be, jól tudom? Van ennek a rituálénak valami oka?

BEE: Mindent kézzel írok. Az összes feljegyzést, még a vázlatot is kézíratban készítem el, mielőtt megírom a könyvet, és azután gépelem be a nyersanyagot (ezek azok a jegyzetek, amelyekre a könyvírás folyamán hagyatkozni fogok). Elképesztő, hogy a négy eddig megjelent könyvem mindegyike írógépen készült. Csak mostanában kezdtem el számítógépet használni. Korábban volt egy bizonyos ellenérzésem, úgy éreztem, technikai analfabéta vagyok a számítógéphez. Félttem tőle. Így az *Amerikai Psycho* három példányban készült el írógépen, ami most úgy tűnik számomra, hogy... hű, szóval most tényleg ütődöttnek érzem magam, totál le vagyok dőbbenve, hogy valóban így csináltam meg.

JC: Szerkesztész a kézírat szövegén, miközben beírod a gépbe?

BEE: Az a fejezettől függ. Ha a fejezet cselesebb, akkor készítek egy újabb kézírat-variáns, és változtatok a nyersanyagon. Ha a szöveg eléggé nyomonkövethető – és az a könyv, amelyen most dolgozom, jó sok kifejtést és magyarázó dialógust tartalmaz –, ha elég könnyű és ha pontosan tudom, hogy mit kell mondania egy szereplőnek stb., stb., akkor egyből felteszem a gépre. De bizonyos részek trükkösebbek, egyes bekezdések több fejtőrésről járnak, és vannak különleges fordulatokat igénylő párbeszédek; ezeket kézíratban újra és újra megírom, és csak aztán rakom föl a gépre. Itt később is folyamatos szerkesztői munkán esnek még át.

JC: Beszéltél korábban már arról, hogy egy bekezdés hogyan festhet esztétikusan egy oldalon, hogy hogyan változtatsz, ha valami túl hosszúnak bizonyul, stb. Beszélnél most arról az elképzelésről, hogy a szavak vizuális ingerekként is működnek, eltekintve attól, hogy valójában mit jelentenek?

BEE: Nagyon kevés könyvnél tapasztaltam ezt a vizuális tudatosságot. Talán két esetet említhetnék, amely lenyűgözött. Az első Joan Didion *Play It As It Lays* című munkája, ahol a szavakat körülölelő fehérség számtalan szempontból épp oly fontos, mint maguk a szavak. Új érzelmi dimenziókat nyit meg a könyvben, amely nem érvényesülne, ha a szöveget egy nagyon zárt betűkészlettel nyomták volna, és ha a fejezetek is szorosan egymás után

következnének, mint általában a legtöbb könyvben. Van valami nagyon szuggesztív abban, ahogy felépülnek ezek a fejezetek, és ahogy a fehérség minden mást elfed. Amikor lapozol, az oldalakon a fehér dominál, és a rajtuk megjelenő két bekezdés szinte lebeg a nagy fehérségben. Ez nem csak vizuális élményt nyújt, hanem összhangban van a könyv cselekményével is.

Azt hiszem, ugyanez érvényes az *Ulysses*re<sup>5</sup> is, ahol Joyce elválasztja a bekezdéseket, és egy bekezdés négy-öt oldalon keresztül is eltarthat. Úgy gondolom, az olvasót – a szöveg történetén kívül – a nyomtatás, a felhasznált betűtípus és az író bekezdést kezelő módszere külön is serkentheti. Ha elkezdesz olvasni egy bekezdést és észreveszed, hogy az két vagy három oldalon keresztül tart, akkor az valamilyen érzelmi hatást is kivált belőled. Mondjuk, mondhatod azt, hogy „átugrom ezt a részt”, vagy azt is gondolhatod, hogy „inkább beszerezek valami mást, amivel gyorsabban lehet haladni”. Ugyanakkor el is merülhetsz ebben a cseppfolyós, áradó prózában, megértve, hogy együtt kell sodródnod a szöveggel egy ideig. Az, ahogy az oldalak kinéznek, megváltoztatják a könyvhöz való hozzáállásodat az olvasás során. Ha egy tömör, két ember beszélgetését tükröző párbeszédet látsz, ahol minden egyes mondat csupán négy-öt szóból áll, akkor egyből lesz valamilyen viszonyulásod a szöveghez, talán az, hogy igen, ezek az emberek egymás idegeire mennek, és nyilvánvalóan nem akarnak túl sok szót fecsegni egymásra; ez legalább annyira beszédes, mint a szavak, amiket a szereplők kimondanak. Persze mások találhatják úgy, hogy ez csak egy hóbortos elmélet, a könyv esztétikájának ez az oldala érdektelen; de engem lenyűgöz.

JC: Egyszerre több különböző munkán is dolgozol? Valahol azt olvastam, hogy Az *informátorok* történetei akkor készültek, amikor valami másban megakadtál.

BEE: Az *informátorok* olyan történetekből áll, amelyek két regény között születtek. Soha nem szántam nagyregénynek, és nem is tekintek rá így. Rövid elbeszélések gyűjteménye, és azt hiszem, jobb is ezzel a tudattal olvasni, mintsem úgy közelíteni hozzá, mint regényhez. Ha regényként kezeled, tökéletesen összezavarodsz és fogalmad sem lesz arról, hogy mi történik. De a kérdésre válaszolva, nem, nem futtatok több projektet egyidőben. Alkalmanként vannak megbízások magazinoktól, esetleg egy életképesnek tűnő forgatókönyv; persze a pénz beszél. Mindent a pénz mozgat, ám az írók számára tényleg fontos a pénz. A biztos anyagi háttér sokkal meghatározóbb az életükben, mint az olyan barátaim életében, akik rendszeresen megkapják a fizetési csekkjüket a munkájuk után. Ha sok könyvet adsz el, jó éveknek nézel elébe, amikor adva van ez a biztonság, ám ez olyan, mint a hullámvasút. Vannak évek, amikor jobban teszed, ha bespájzolsz, mikor már előre látod, hogy az a könyv nem lesz befejezve, ezt a filmet meg nem fogják bemutatni, szóval tényleg előre kell tervezned. Az egyedüli munkák, amelyek megszakíthatnak egy regényt, azok a magazinoknak szánt írások és esetenként a forgatókönyvek.

JC: Kezdetben ki volt még hatással rád Joan Didion mellett? Említetted a Hemingway-könyvet; volt még bármely más mű, amire úgy gondolsz vissza, hogy alapvetően hatott rád, vagy inkább csak a *Play It As It Lays*?

BEE: Nehéz most átlátni, hogy a *Play It As It Lays* vagy más Didion-írások később hogyan befolyásolták a munkáimat. De azért kezdetben persze, Didion, Hemingway rendesen munkáltak, és a korai években ez elég is volt. Igazából nincs szükséged túl sok mintára. Egy-két





író bőven elég. Később, *A vonzás szabályai* írása során, James Joyce, az *Ulysses* szerzője hatott rám. Még Benningtonban felvettem egy ebben a témában meghirdetett órát. Az óra a poszt-modern regényről szólt, de a szemeszter zömében az *Ulysses*-t vettük. Olvastuk még Nabokov *Pale Fire*-jét<sup>6</sup>, meg Pynchon *Gravity's Rainbow*-ját<sup>7</sup>. Az *Ulysses* elemzése nem volt túl érdekes, csupán a nézőpontja inspirált. Nem mondhatnám, hogy befolyásolta a mondatkezelésemet, de az biztos, hogy beindított. És persze ilyenkor azt is mindig elmondom, hogy a filmek erősen hatottak rám, nehezen is tudnánk kikerülni a filmek hatása alól, főleg a korombeliekre értem ezt, pláne, ha az illető egy negyvenes éveit taposó író. A filmek alapjaiban változtatták meg a regényírást.

JC: Milyen írókat tisztelsz? Vannak olyanok, akiket mindig elolvasol, ha kijön tőlük egy újabb könyv?

BEE: Mindig olvasni fogom Don DeLillo-t,<sup>8</sup> Robert Stone-t,<sup>9</sup> Martin Amis-t,<sup>10</sup> utóbbit annak ellenére is, hogy eddig még nem írt egy minden ízében sikeres regényt, ez azonban személy szerint engem nem tántorít el attól, hogy elképesztően jó írónak tartsam, minden mondatában. Sokaktól mindent elolvasok, mert elég különös módon valahogy barátokká válunk; mivel sok író ismerősöm van, hajlamos vagyok egész írói életműveket bekebelezni. Mondjuk Richard Ford<sup>11</sup> első szövegei egyáltalán nem ragadtak meg, most viszont Richard Ford-mindenevő vagyok, és az első élményeimhez képest nagyra becsülöm őt, csupán azért, mert közelebből is megismertem. Az *Independence Day* csodálatos könyv. Ja, és egyike vagyok azoknak, akik nem tudták befejezni a *The Sportswriter*-t. Most újra akarom olvasni. Néha muszáj csak felületesen átfutnod ezen a szövegen, mert az elbeszélő túlságosan bő lére ereszti a mondanivalóját; Frank Bascombe egyszerűen minden porszemcséről be akar számolni, ami az élet országútján a szeme elé kerül. Egyébként igyekszem lépést tartani nemzedékem legtöbb írójával. Nagyjából elolvastam azt, amit a korombeliek eddig írtak. Csak nagyon kevés fiatal írótól nem olvastam még.

JC: Melyek a mindenkori kedvenceid?

BEE: Ez egy elég bizarr lista lesz. Flauberttől a *Sentimental Education*.<sup>12</sup> Joyce-tól már említettem az *Ulysses*-t. Hemingwaytól a *The Sun Also Rises*-t említeném; még akkor is, ha az *A Farewell to Arms*-t, az *Islands in the Stream*-et, a *Moveable Feast*-et jobb könyveknek tartom, ki kell tartanom a *The Sun Also Rises* elsősege mellett.<sup>13</sup> Na és persze a *Play It As it Lays* Didiontól, akárcsak a *Slouching Towards Bethlehem* és a *The White Album*.

Ha egészen fiatal koromig vissza kellene nyúlni azokhoz a könyvekhez, amelyek kamaszként teljesen lebilincseltek, minden bizonnyal azonnal feltenném Stephen King *Salem's Lot*-ját<sup>14</sup> is a listára (nevet). A *Salem's Lot*-ért majd' egy éven át rajongtam. 1975- vagy 1976-ban, amikor a könyvet kiadták, tizenegy vagy tizenkét éves lehettem, és szó szerint ez volt az egyetlen könyv, amit abban az évben olvastam. Elolvastam tizenkétszer, tizenháromszor, tizennégyszer. Ezt korábban azért nem vallottam volna be.

JC: Verseket olvasol?

BEE: Állandóan, mindig forgatok egy verses kötetet, különösen, amikor írok, mivel így a versekből egy kép, egy szó mindig ott villózik a fejemben, készen arra, hogy kirobbantson valamit, sokkal inkább, mint ahogyan az a teljességre törekvő prózai művek esetében van. Talán azért, mert a költészet olyannyira koncentrált, hogy a gondolatok és érzések egy

versben csak úgy robbannak, bamm, bamm, bamm, sokkal gyorsabban, mintha teszem azt egy könyvet, egy történetet olvasnál, ahol minden sokkal hosszabb, nagyobb formát kap. Szóval mindig olvasok költészetet, de soha nem írtam verset. Még dalszöveget sem. Zenét, azt írtam együtteseknek, de a dalszöveggel soha nem tudtam megbirkózni. Az egyetlen eset, amikor próbát tettem, nagyon szánalmas eredménnyel zárult. Talán ha kitartóbb vagyok, összejön valami, de nem volt meg a temperamentumom hozzá.

JC: Mi a véleményed a regények és általában a próza társadalmi szerepéről?

BEE: Nemrég részt vettem egy vitán, amelynek kissé nagyképűen a „merre tart a regény” címet adták, és azért volt érdekes, mert a 1950-es, 1960-as, 1970-es, 1980-as, 1990-es évek bestseller-listáiról beszélgettünk. És a meglepő különbségekről még 1970 és 1980 között is, amikor az eladási listákon az első tíz könyv irodalmi mű volt, Vidaltól,<sup>15</sup> Updike-től,<sup>16</sup> Roth-tól,<sup>17</sup> Fowles-től.<sup>18</sup> Ezek meglehetősen terjedelmes könyvek voltak. John Updike *Couples*-sze 1968-ban jelent meg, felkerült a *Time* címlapjára, és alaposan megosztotta a kulturális közvéleményt. Roth *Portnoy's Complaint*-je szintén ilyen nagy vihart kavart. Aztán megnézed az 1980-as évek listáját, és azt látod, hogy Cave Bear *Clan*-ja<sup>19</sup> és egy csomó Stephen King kúszik felfelé, a kilencvenes években meg Anne Rice<sup>20</sup> és John Grisham<sup>21</sup> a közönségkedvencek. Testes, vastag és csillogó könyvek. Nem hiszem, hogy akad egyetlen széppróza is ezeken a listákon. Egy sem. Egy írói hatalmasság, akinek a helye az írók nagy panteonjában lenne, például Joan Didion, most már csak ritkán kerül föl a bestseller-listákra, ahol hónapokon keresztül trónolhatna; pedig a hozzá hasonló szerzők műveit régen partikon vitatták meg az emberek, mindenki olvasta őket, és egyáltalán, annyi szó esett róluk, mint az aktuális mozifilmekről vagy a rockzenéről. Mostanság a kultúra egészét tekintve a könyvek sokkal kisebb szerepet játszanak az emberek életében. Azt hiszem, régen még azokat is megérintettek bizonyos kultuszkönyvek, akik nem olvastak, vagy akik messze elkerültek minden könyvet. Most ez egyre ritkább. Azt hiszem, a könyvek még mindig hatnak, de már csak az emberek egy sokkal kisebb, körülhatároltabb csoportjára.

Személyesen ismerek olyan embereket, akik legnagyobb megdöbbenésemre egyáltalán nem olvasnak, és nem vásárolnak könyveket. Ami azt illeti, Bruce Taylor, akinek az *Amerikai Psychót* ajánlottam, nem volt képes átrágni magát rajta, mondván, „ez túl kemény”. Bár azt mondta, a szexjeleneteket azért elolvasta. Nem is akarta, hogy neki ajánljam a könyvet, miután rájött, hogy miről szól (nevet), és könyörgött, hogy vegyem ki a nevét. A könyvet leginkább azért kellett mégis neki ajánlanom, mert ő volt az egyetlen, akitől tényleg megtanulhattam, hogy mi vehető komolyan, és mi nem. Mindig úgy tekintettem az *Amerikai Psychóra* – noha ez elég betegen hangzik –, mint egy igazán mulatságos, jópofa könyvre. Meg vagyok arról győződve, hogy a könyv minden vicces része a Bruce Taylor-ral való együtt lógásból fakad, aki még mindig a legmulatságosabb fickó, akit ismerek, de hát ő nem olvas könyveket. Meglehetősen fekete és csavaros humora van, amely ismeretlen volt a számomra azelőtt, hogy találkoztunk. Még mindig ő a legjobb barátom, LA-n kívül él, általános hetedik óta ismerem, és nem olvas, habár évekkkel ezelőtt még olvasott volna.

JC: Honnan jöttek az *Amerikai Psycho* első impulzusai?

BEE: Amikor New Yorkba költöztem – valójában már azelőtt, hogy 1987 elején ide jöttem – írni akartam egy könyvet New Yorkról. Jónéhányszor voltam New Yorkban, és





szerettem volna az egyik könyvem helyszínéül választani. A város inspirált, ahogy minden író. Szóval mikor átjöttem ide, találkoztam egy csomó fiatal sráccal, akik a Wall Streeten dolgoztak, és úgy gondoltam nagyszerű, megvan a tökéletes kiindulási pont ahhoz, amit csinálni akarok; az egész a pénzről, egy rakat pénzről szól majd, arról, hogy ezek a fickók hogyan tesznek szert ezekre az irgalmatlanul nagy összegekre. Így hát 1986 decemberében elkezdtem tervezni egy könyv vázlatát New Yorkról, és próbaképp a Wall Streetről, meg arról, hogy is van ez az egész yuppie-ügy, meg azokról az emberekről, akik főiskolát végeznek, aztán keresztül-kasul itt örjöngenek és dorbézolnak a városban. Kezdett kialakulni egy Wall Street-i fickóról szóló könyv. Aztán elkezdtem kutatni, ami már teljesen más tészta, mert sejtelmem sincs, hogy az ilyen jellegű kutatás mennyire fontos része a prózaírásnak. Ismertem néhány havart még Benningtonból, akiknek a bátyjai megcsinálták a szerencséjüket a Wall Streeten, és akik tipikusan nyolcvanas évekbeli életet éltek, és akikkel kábé két héten át együtt nyomultam, mivel szerettem volna rájönni arra, hogy mit is csinálnak pontosan ezek az emberek. Persze most már mindannyian tudjuk, hogy börtönben vannak, és ezért is értem már, hogy akkor miért nem beszélhetek bizonyos dolgokról, hogy miért nem vittek be az irodákba, hogy miért nem magyarázták el világosan, miről szól a munkájuk, hogy hogyan kerestek akkora pénzeket, stb.

JC: Szóval velük szórakoztál a nap végén?

BEE: A nap végeztével mindig a *Harry's*-ben jöttünk össze, ide szervezték a randit az épp soron következő csajjal, és a legfelkapottabb éttermekről, meg autókról folyt a duma, arról, hogy melyik hamptoni házat akarják kivenni, melyik klubba érdemes menni, hol vannak a dílereik, öltönyökről, ruhákról, utazásokról, stb. Két hét agyzsibbasztó együttlét után megértettem, hogy az elbeszélőm egy sorozatgyilkos lesz. Nem tudom, honnan jött ez az összefüggés, egyszerűen csak logikusnak tűnt, hogy az egyik faszinak az agyára megy, hogy mindenki a státusz megszállottja, ami aztán arra ösztökéli, hogy gyilkos legyen. Írói szemszögből logikus volt. Innen is indítottam aztán. Azt gondolom egyébként, ezt a könyvet az a súlyos depresszió és komorság járja át, amelyen ekkoriban átmentem, és továbbra is fenntartom, hogy az összes közül ez a leginkább önéletrajzi művem, mivel a hangulata tökéletesen tükrözi azt az állapotot, amelyben az írás három éve alatt voltam.

JC: Ez egy veszélyes kijelentés. Néhányan esetleg félreértik.

BEE: Nos, ez benne van a pakliban. De nem vagyok benne biztos, hogy egy szikrányit is érdekelnek ezek az emberek.



## Második rész

JC: Miből állt az *Amerikai Psycho* kapcsán folytatott kutatás?

BEE: A kutatás kizárólag a gyilkolás részekben való elmélyülést érintette, mivel gőzöm sem volt, hogy mire jutok velük. Négy vagy öt ilyen részt szétszórtam a könyvben, de kitöltetlenül, és nem is foglalkoztam velük, míg be nem fejeztem a könyvet; akkor kikerestem és kitöltöttem ezeket a jeleneteket. Nem igazán akartam megírni ezeket, de tudtam, hogy ott a helyük. Szóval elolvastam egy rakat sorozatgyilkosról szóló könyvet, felcsipegettem bizonyos részleteket, aztán volt egy haverom, aki bemutatott valakinek, aki tudott szerezni kriminológiai szakkönyveket az FBI-tól, amelyek aztán tényleg szemléletesen belementek az olyan részletekbe, amelyek sorozatgyilkosok gyilkosságainak a motivációit taglalták, és alapos részletességgel fejtették ki, hogy a sorozatgyilkos mit művelt a testekkel, vagy hogy mit tettek azokkal, akiket megöltek, különösen a kéjgyilkosságok esetében. Ezért végeztem kutatást, ezt magamtól nem tudtam volna kiötlölni. Mihelyst fogtam ezeket a töredékeket és leírásokat, és elkezdtem megírni a jeleneteket, Patrick Bateman hangja úszott be a gyilkosságok forgatókönyveibe, még tovább fokozva azokat, merthogy ez az extrém karakter olyan sokáig volt a fejemben, hogy minden mondatot, amit leírtam, valamilyen módon megszállt. Azt hiszem, olyan plusz pörgést kölcsönzött e jeleneteknek, hogy képtelen lettem volna egy az egyben átvenni a szakkönyvek gyilkosságról szóló részeit.

JC: Milyen volt az életed, mialatt az *Amerikai Psychót* írtad?

BEE: Meglehetősen magam alatt voltam, és úgy éreztem, megérdemlem, ha egy ilyen könyvet akarok írni. Tényleg megérdemeltem. Tudod, senki nem kényszerített fegyvert tartva a fejemhez, hogy írjak. Az életmódom kényelmes volt azokéhoz képest, akik nappal szemet bányásznak és éjjel írnak, mert etetniük kell a gyerekeiket. Művészi szempontok vezéreltek, én döntöttem úgy, hogy meg akarom írni ezt a könyvet. Ugyanakkor sokat sírtam, sokat ittam, rengeteg drogot szedtem, időnként pedig igazán úgy viselkedtem, mint egy kiállhatatlan kurafi; és akkor mi van? Nem tudtam sajnálni magam, amíg benne voltam a munkában, de meg kell hagyni, nem a legfényesebb időszakom volt. Tényleg boldogtalan voltam; nem volt valami szórakoztató.

JC: Hogyan készül a vázlat egy olyan regény esetében, mint az *Amerikai Psycho*?

BEE: Ha nem átfogó, nagy történeteket írsz, rendkívül fontos, hogy legyen egy vázlatod. Nem hinném, hogy lényegbevágó lenne a vázlat, ha a könyvedben központi szerepe van a cselekménynek, de ebben az esetben is csak akkor nem, ha a történet már kialakult a fejedben, és előre tudja vinni a könyvet. Ha olyasféle regényt írsz, amilyeneket én szoktam, ahol a történetdarabok véletlenszerűbben következnek egymásra, és a hatásuk fokozódik, akkor nagyon kell figyelned, amikor arról döntesz, hogy milyen jeleneteket válogatsz ki, melyiket hagyod meg, és melyiket ejted. A vázlat első oldalán összefoglalom az egész cselekményt, mindazt, ami történni fog. Ez majdnem olyan, mint egy fülszöveg, csak sokkal hosszabb és részletesebb. Vegyük például az *Amerikai Psychót*: Patrick Bateman New Yorkban él, ezzel foglalkozik, ezeket az embereket ismeri, egy gyilkosról van szó, aki ezt és ezt szereti, ezt meg azt nem, összességében ilyen lesz a történet, amiben neki itt meg ott





lesz a helye, de eleinte itt látjuk majd. Aztán ezt jelenetekre tördelem szét, vagy nagyvonalakban legalábbis minden jelenetről kialakítok valamilyen elképzelést. Példának okáért itt van az, amelyikben Bateman tisztítóba viszi a véres lepedőket. Oké, ez egy jelenet lesz, de hol a helye? Tegyük az elé a rész elé, amikor a *Yale Clubba* megy, vagy ez mégis inkább akkor történjen, miután már megebédelt XY társaságában? A vázlat befejezése három-négy hónapot vesz igénybe – ekkor már minden jelenet, amelyikben azt akarod, hogy az elbeszélő csináljon valamit, mondjuk menjen a *Hamptonsba*, vagy egy másik étterembe, vagy éppen nyírjon ki valakit, már egy precíz rendszerbe van foglalva. A jeleneteket jegyzetek kísérik, és jelenethez tartozó jegyzetapparátus nemritkán hosszabb, mint az abból kinövő jelenet maga. Egyszóval a vázlat roppant jelentőséggel bír. A vázlat hihetetlenül részletes, és igencsak hosszúra nyúlik. Tartalmazza az összes szereplő rövid jellemzését, és azt is, hogy mi dolguk lesz az elbeszélővel. Aztán még ott vannak az azokról a motívumokról készített jegyzetek, amelyeket keresztül akarsz vinni a könyvön, azokról a dolgokról, amelyek újra és újra visszatérnek, és ha ez mind megvan, elkövetkezik a legnehezebb rész, amikor kialakítod azt a hangot, amelynek mindezt alárendeled. A vázlatírásnak ez az a része, amelyhez a leggyakrabban visszatérek munka közben: mi az, ami hozzátartozik az elbeszélő hangjához, és mi az, ami nem. A Patrick Batemanre vonatkozó jegyzet például úgy szól, hogy „legyen folyamatos hivatkozás státuszra, termékekre, ruhákra” stb. Vagy: „kihagyni minden metaforát, hasonlatot, vagy bármit, ahol Patrick Bateman másnak láthat valamit, mint ami, mivel minden túlságosan felszín-orientált, hogy ez előfordulhasson.” Kívágni mindent, ami lírainak vagy költőinek látszik. Ha bármi ilyesmi kijön írás közben, és ez lehet akár egy általam kedvelt mondat is, kiveszem, mert nem illeszkedik Patrick Bateman hangjához. Ugyanígy volt *A vonzás szabályai* főiskolás srácaival is, ahol bizonyos dolgokat közölhettek és ezért közöltek is, másokat viszont én mint író közölhettem volna ugyan, ők viszont már nem, és ezért vágnom kellett. Mert bár ők beszélnek, az már az író felelőssége, hogy ezek a hangok a lehető legvalóságosabbak legyenek. És ha ennek érdekében ki kell vágni dolgokat, hát sajnálom, ez van. Te építed föl a könyvet, de azok a srácok beszélik el, vagyis az ő módjukon kell ezt tenni. Ezért vagyok nagyon meglepett és csalódott sok-sok könyv esetében, amelyekben olyan szereplők az elbeszélők, akik úgy beszélnek, mintha főiskolai professzorok vagy gyakorlott írók lennének. Még Updike is a *Nyúl-könyvek*<sup>22</sup> esetében valószínűleg tudta, hogy nem beszélgetheti Harry Angstromot úgy, ahogy ő maga ír, így aztán átrakta harmadik személybe az egészet. Csak hát mindig van valami nyilvánvaló hiba; oly sokszor esik meg, hogy amikor felütsz egy könyvet, az elbeszélői részek olyan költőiek, olyan részletesek, olyan gazdagon illusztráltak, hogy egyszerűen gyanút fogsz, ez a szereplő nem közölhette azokat a bizonyos részleteket, és nem állapíthatta meg azokat a bizonyos összefüggéseket. Valószínűleg jópár olvasót veszítettem amiatt, hogy megmaradtam ezeknél a valósághű hangoknál. Tudom, hogy Norman Mailer<sup>23</sup> például, amikor az *Amerikai Psychó*-ról írt, azt mondta, olyan író vagyok, aki a végtelenségig hisz abban, hogy a szereplőinek a lehető legvalóságosabbnak kell lenniük, de szerinte egy regény gyakran gazdagabb élményt nyújt, ha az író egy csomó olyan dolgot is beletesz a szövegébe, amit ő íróként közöl, és ha nem rendeli magát alá teljesen az elbeszélőnek. De jól van ez így, hiszen ez az, ami íróként engem érdekel.



JC: Ez elgondolkodtató, mert a műhelyekben, amelyekre te is sokszor hivatkozol, úgy tartják, hogy az első személyű elbeszélést nagyon nehéz jól művelni, amivel én személy szerint egyet is értek, ám ők mindig a harmadik személyt erőltetik, és számomra mindig is nehéz volt megragadni a harmadik személy funkcióját, nem annyira technikai értelemben, hanem mert a történetmesélés sokkal érdekesebbnek tűnik első személyben. De lehet, hogy csak én részesítem túlzott előnyben az utóbbit.

BEE: Az első személyű elbeszélésben sokkal több lehetőség nyílik a kétértelműsége, a dolgok elhallgatására, amely számomra legalább annyira lényeges, mint a dolgok kimondása, mert ha nem mondasz ki dolgokat, mindig maradnak kérdéses részek, ahol oda-vissza lapozol, azon töprengve, hogy vajon ez a szereplő észre fog-e venni bizonyos dolgokat és összefüggéseket, vagy hogy el fogja-e mondani, meg fogja-e tenni ezt meg azt. Ezzel szemben mindent tudsz, amikor harmadik személyű regényt olvasol. Ott minden kidolgozott, minthogy az író mindentudó, rálátása van az egészre. Az olvasó sokkal bizonytalanabb az első személyű regények esetében. Méginkább így van ez az első személyű és jelen idejű elbeszélésekben, ami az én szövegeimnek is mindenkor sajátossága. Csak mostanában fogom fel, hogy ez milyen trükkös elbeszélői mód, bár tudom, hogy elég nagy az ellenállás e téren, és az engem érő kritikák sem sokat kukoricáznak, ha erről van szó, például a minap Ian Frazier<sup>24</sup> szónokolt egy interjúban az első személy-jelen időről, amely számára az olyan mondatokat jelenti, hogy „Oh, felveszem a kagylót, és oh, Madonna van a vonalban, mire én azt kérdelem: – Oh, csá Madonna, na mi a pálya.” (nevet). Nem hinném, hogy ez olyan radikális megoldás lenne, de néhány ember számára bonyodalmat okoz hozzáigazodni egy könyvhöz, amelyet első személyben és jelen időben írtak.

JC: Az *Amerikai Psycho* miatti felháborodás váratlanul tört ki. Mi az, ami ebben a leginkább meglepett téged?

BEE: Elég hirtelen jött az egész. Ha így visszatekintek, volt egy csomó figyelmeztető jel. De amikor a kiadó úgy döntött, hogy nem adja ki a könyvet, na, az nagyon készületlenül ért. Azt tudtam, hogy egy csomó előzetes vita volt és felmerültek problémák házon belül is, egy srác meg, aki korábban a borítóimat tervezte, visszalépett, mondván, hogy ez volt a legundorítóbb dolog, amit a valaha is olvasott, és így tovább, blablabla. Egy hétfő éjszaka, tárgyalás közben az ügynöknőm azt mondta: „figyelj, azt hiszem, más kiadóhoz kéne vinni a könyvet, mert szerintem ezek nem fogják kiadni”, én pedig totálisan, teljesen ledöbbsentem. Aztán azon a héten, később, amikor ezt hivatalosan is bejelentették, beszéltem a szerkesztőmmel, aki megerősítette a hírt, rajtam pedig, ha lehet, még jobban eluralkodott a döbbenet. Ez volt a legutolsó dolog a világon, amiről azt gondoltam, hogy megeshet. Számoltam azzal, hogy majd kiadják a könyvet és esetleg néhányan a falra másznak tőle, de soha nem gondoltam volna, hogy el sem jut a kiadásig, és azt se, hogy a Nemzeti Nőszervezet<sup>25</sup> bojkottot hirdet a könyv ellen, vagy hogy a könyv ilyen hatalmas indulatokat vált majd ki. Egyszerűen föl sem merült bennem, hogy ilyesmi megtörténhet. Nem hiszem, hogy a könyv olyan dolgokat tartalmazott volna, ami megmagyarázna egy ilyen nagymértékű felháborodást. Valószínűleg, legalábbis így visszatekintve, sokkal jobban kellett volna ügyelnem, mert egyszer valaki, aki kéziratban olvasott már belőle, nagy levegőt vett és azt mondta: „nyakig benne leszel a pácban. Ez tényleg egyike a legvisszataszítóbb dolgoknak, amit életemben





olvastam. És ha azt gondolod, hogy nem leszel benne nyakig, hát elég nagy hibát követsz el." Mire azt gondoltam, hogy á, ez úgysem olvas könyveket, szóval figyelmen kívül hagyhatom, amit mond. Aztán az ügynöknőm és a szerkesztőm is elolvasta, és azt mondták, hogy rendben van az anyag. Nem volt semmi komolyan vehető baljóslatú előjel a könyv körül a kiadás előtt. Így amikor a Simon & Schuster visszautasított, nagyon puff voltam.

JC: A könyv körüli gyalázkodásért ki hibáztatható a leginkább? A Simon & Schuster? A Nemzetközi Nőszervezet? Vagy ki?

BEE: Szerintem mindkettő. Nézd, az a helyzet, hogy a fő kiadóház visszautasította a könyvet egy hónappal azelőtt, hogy megkapta volna az engedélyt a nyomdai munkálatokra és a terjesztésre. Ilyesmi nem történik regényekkel. Majdhogynem példa nélküli esetről van szó. Vannak nem szépirodalmi munkák, amelyeket nem adnak ki bizonyos jogsértésre hivatkozva, személyek rágalalmazása és hasonló okok miatt, de hogy valakit ruha-rágalmazás miatt utasítsanak vissza? (nevet). Amint a karmaik közé kaparintották ezt a történetet, és amint a könyv reflektorfénybe került, mindenki rástartolt. Ez már nem volt olyan meglepő. Márminthogy egyszerűen mindenki, aki élt és mozgott, célpontnak tekintette. Bárki, aki leszólta, vagy kiabált egy kicsit, hatalmas nyilvánosságot kapott. Mindenkinek nőtt a renoméja, akár egy háromoldalas lehúzó kritikát küldött a *The New York Times*-nak,<sup>26</sup> akár Tammy Bruce-nak hívták, aki a Nemzetközi Nőszervezet LA-i részlegének a vezetője. Mindenkinek csak emelkedett az ársíója. A könyv lemondása meglepett, de az összes többi szemétség a médiában már nem. Egyetlen másik dolog volt, amit még furcsálltam, mégpedig az, hogy senki, legalábbis Amerikában senki sem vette a bátorságot, hogy teljes szívvel kiálljon a könyv mellett. John Irwing<sup>27</sup> írt egy óvatos esszét Roger Rosenblatt<sup>28</sup> könyvkritikájáról a *The New York Times*-ban, de még John Irwing sem tudott kiállni és azt mondani, hogy az *Amerikai Psycho* erről meg erről szól, stb. Elsikkasztotta a saját véleményét. Nagyon diplomatikus volt. Akárcsak Mailer.

JC: Ez csalódást okozott neked?

BEE: Nem, nem tett csalódottá. Az lepett meg, hogy a könyvet viszonylag komolyan véve, egyáltalán fontolóra vették, hogy írnak róla.

JC: Abban a légkörben, ahol mindenki más csak fröcsögött a könyv kapcsán.

BEE: Ja, szóval meglepő volt, hogy egyáltalán vették a fáradságot. Ugyanúgy, mint ahogy az is, hogy senki nem lépett elő, és senki sem mondott semmi pozitívát a könyvről. Nem mintha kapásból kijárt volna, hogy ilyen színben tüntessék föl, de azért gondoltam, hogy legalább egyvalaki megteszi.

JC: Pedig megérdemli, hogy komolyan vegyék és így is olvassák.

BEE: Most, hogy a vita elült, a könyvet már egy kevésbé hiszterizált közönség olvassa. Azok, aki szeretik és elolvasták, a saját nézőpontjaik alapján méltányolják, és nem a könyv első megjelenéséhez fűződő könyvkritikákból és reakciókból indulnak ki.

JC: Egy interjú során valaki azt kérdezte, hogy Patrick Bateman figurája olyan valaki személyén alapszik-e, akit te ismersz, és te azt a választ adtad, hogy „részben azokon a fikókon, akikkel a Wall Streeten találkoztam, részben magamon, részben pedig az apámon.” Érdekes kijelentés. Kifejtenéd bővebben, hogy mely karakterjegyek tartoznak hozzád, és melyek az édesapádhoz?



BEE: New Yorkba azután jöttem át, hogy – eléggé valószínűtlen módon – tanegységi pontokért megírtam egy könyvet Benningtonban, ami aztán... hát, idáig fajult. Senki nem gondolta volna, hogy annyi példányszámban fog elkelní az a könyv, mint amennyiben egyébként elkelt. Reklámra nem volt pénzünk. Semmiféle hirdetésre nem költöttünk. Az első kiadást 5000 példányban nyomták ki. A könyv csak úgy kijött, mindenféle felhajtás nélkül az útjára engedték a nagy semmibe. Frankó érzés volt. Boldog voltam, hogy publikáltam egy könyvet, boldog voltam, hogy elkezdődött a pályafutásom. Aztán ekkor... történt valami. A *Nullánál is kevesebb* egy élőbeszédet követő könyv volt. Először csak kis példányszámban nyomták. Csak úgy volt; vagy elolvastad, vagy nem. Szóval úgy mentem át New Yorkba – rémes ezt kimondani –, mint egy nagyon sikeres fiatalember. Hatalmas összeget kaszáltam, aztán Manhattanbe költöztem, és szépen beszippantott ez az az egész juppie-mánia, ami az időtájt ott uralkodott, és több szempontból is úgy gondolom, az *Amerikai Psycho* egy sajátos módja volt az önmagam elleni küzdelemnek, hogy ne csússzak bele egy ilyesfajta életmódba. Minden alkalommal, amikor leültem írni, valahogy rendet tettem a fejemben, és arra gondoltam, „Istenem, hát tényleg szeretnél ma este is elmenni és viselni azt az öltönyt, és nyomulni azokkal a figurákkal a *Nell's*-ből? Tényleg ez az élet, amit élni szeretnél? A lakásodat drága, délnyugati stílusú bútorral rendezed majd be? Csak egy percre higgadj már le és vedd számba a dolgokat.” Mindig ez történt, amikor leültem dolgozni. Kezdetben azonosultam Patrick Batemannel, mert sok tekintetben hasonlított rám. Fiatal volt, sikeres, hasonló életmódot folytatott, ezért bizonyos fokig úgy tekintettem rá, mint magamra. Ezért tartom a regényt önéletrajznak.

Ugyanakkor úgy is kezelem, mint annak a kritikáját, ahogy az apám élt, merthogy ő belecsúszott abba a bizonyos ürességbe. Olyan fogyasztó volt, ahogy a nagykönyvben az meg van írva. Olyasfajta ember volt, aki teljes mértékben megszállottja a státusznak, aki mindig a megfelelő öltönyt viseli, aki egy adott márkájú autót vezet, aki egy bizonyos hotelben száll meg, aki csak bizonyos éttermekben étkezik, függetlenül attól, hogy ezek a dolgok élvezettel töltik-e el, vagy sem. Így végső soron a könyv az ő értékeinek a kritikája. Ezeket rám hagyományozta, és még most sem mondhatom, hogy sikerült teljes mértékben megszabadulnom tőlük. Még mindig vannak olyan dolgok, amelyekben magamra ismerek, és amelyekről tudom, hogy az apám fertőzött meg velük. Egyes dolgokhoz való hozzáállás. Például képtelen vagyok olcsó frizurát csináltatni. Az apám mindig úgy instruált – mióta csak fiatalemberré váltam –, hogy csak egy adott fodrászszalonba járjak hajat nyíratni (nevet). És nem is tudok – mégha elviselhetetlennek is vélem, hogy olyasvalamire költsek, mint egy manhattani férfi hajvágás, mennyit is? nyolcvan dollárt? kilencvenet? – szóval nem tudok szabadulni ettől. Állandóan kísért. Ebben az értelemben az *Amerikai Psycho* az atyai örökség elbúcsúztatása volt, a kinyilatkoztatásom, hogy „ki fogok szabadulni valahogy a búvkörödből” és azt hiszem, ő ilyen módon hatott a könyvre.

JC: Korábban rámutattál arra, hogy különbség van aközött, ami megbotránkoztató, és ami visszataszító. Mindkettő rendben lévő dolog az írás szempontjából? Visszataszítóan írni helyes úgy?

BEE: Magadtól kell megkérdezned: mi az, ami visszataszító? Mindenki rendelkezik egy saját listával azokról a dolgokról, amelyek visszataszítóak a számára, és azokról, amelyek





nem. Nem hinném, hogy lehet bármi is visszataszító abban, amit írásban művelsz. Nem tudsz olyan könyvet összehozni, amelyben bármitől is visszariadnék, kivéve persze az igazán ostoba írásokat, vagy a nagyon hülye könyvötleket, vagy ha idióta dialógusaid vannak, vagy ha az anyagból nem lehet más egyebet kihallani, csak fals csengést. Ezek elrettentenek. Ám a téma tekintetében – írhatasz pedofilekről, valakiről, aki emberek ezreit mészárolja le, korrupt politikusról – egyik sem fog elriasztani. Viszont ha valamit szegényes esztétikával kezelsz, akkor valószínűleg sikerül kiakasztanod. De mondom, nem hinném, hogy bármilyen téma is elriasztana.

JC: Csak az ábrázolás módja.

BEE: Igen, végső soron erről van szó, az ábrázolásról, és arról is – legalábbis az én álláspontom ez –, hogy milyen a stílusod, és hogyan adod elő az anyagodat. Azt hiszem, ez azért olyan kényes, mert az olvasás folyamán rengeteg kép áraszt el minket, kimondottan azzal a céllal, hogy sokkoljanak bennünket. Nagyon ritkán találkozom azonban olyan munkával, amitől elakad a lélegzetem. Persze vannak megvilágító erejű szövegek, de ritka az, amikor egy szex- vagy akciójelenettől bezsongok. Ez általában sokkal megmagyarázhatatlanabb, nehezebben megfogható dolgok kapcsán történik meg.

JC: Milyen hatással volt az *Amerikai Psycho* az életedre?

BEE: Nos, úgy gondolom, ez kétélű. Egyfelől sérült a hírnevem. Másfelől viszont épp ellenkezőleg, megnőtt. Végeredményben teljesen más irányba terelte a rólam alkotott addigi véleményeket. A kiadóknak szemében is megbízhatatlannak tüntetett fel. A kiadókkal most sokkal elővigyázatosabb vagyok. Sokkal óvatosabb a szerkesztőkkel, és körültekintő a megjelenés előtt álló munkák üzleti részében. De nem mondanám, hogy a könyvnek bármilyen személyes vonatkozású hatása lenne. Kizárólag olyan valamiként tudok erre tekinteni, mint ami végső kicsengésében pozitív. Nem látok semmit, ami negatív lenne a könyv megjelenésében. Tényleg nem. Azt hiszem, végső soron ezt a könyvet többen méltányolják, mint ahányan nem. Amikor kijött az első kiadás, azt gondoltam, „tessék, most tönkrementem, és az írói karrier, amit befuthattam volna, befuccsolt.” Összességében viszont nem hinném, hogy tényleg ez történt. Lehet, hogy többet segített, mint amennyire azt valaha is be mertem vallani magamnak. Hatás? Hát nem is tudom. Az életemre nem csupán úgy tekintek, mint amelyet kizárólag az általam írt regények határoznak meg. Az írás csak egy része az életemnek, és ugyan nagyon könnyű mindennap belemászni és csinálni, persze igen, a könyvek kifejezik azt, aki vagy, ám egészen más vásznakat is fölfeszít ember, ahol barátok, szeretők alakjai és emberi kapcsolatok bontakoznak ki, az például, hogy elmész szórakozni, jól érzed magad, tartod a kapcsolatot a családdal, különféle rossz és jó dolgok történnek veled. Mindez nem kötődik az íráshoz, vagy a kiadáshoz, vagy ahhoz, hogy mi zajlik a könyveidben. Számos olyan dolog van most az életemben, ami sokkal fontosabb a számomra, mint az írás. Az írás fontos és számít, de vannak más dolgok, amelyek nagyobb hatással vannak rám. Azt kell mondjam, hogy bizonyos emberi kapcsolatok sokkal jobban befolyásolnak, mint egy könyv fogadtatása. Vagy az apám halála is mélyebb nyomot hagyott bennem egy könyvkritikához képest, vagy bármilyen szakmai sikerhez, esetleg a szakmai siker hiányához mérve. Az egész kiadói ügy másodrendű, összehasonlítva a valódi, kézzelfogható élet dolgaival, amelyek még véletlenül se illethetők olyan utálatos szavakkal, mint „karrier” vagy „hírnév” és az összes többi ehhez hasonló szar.



JC: Úgy tűnik, mintha könnyebb lenne „tetszetős könyveket” alkotni. Úgy tűnik, a technikával, vagy azzal, amit művelsz, sokat kockáztatasz. Nem gondolkozol el néha azon, hogy megéri-e?

BEE: Furcsa, hogy ezt mondd, mert valójában ez nem választás kérdése. Az csupán az írói kifejezés része, hogy a mű vámpírokról, Los Angeles-t meghódító japán üzletemberek-ről, vagy velejéig korrupt ügyvédekről szól, vagy bármi másról. Ez csupán arról árulkodik, hogy ki vagy te. Nem hiszem, hogy képes lennél erőszakot tenni magadon, akárcsak egyetlen tisztességes könyv erejéig is, hogy úgy írj, ahogy egyébként nem szeretnél. Úgy írsz, ahogy írsz. Néhány embernek bejön majd, néhánynak meg nem. De ez tényleg nem arról szól, hogy az emberek kedvére tégy, vagy hogy megértesd velük dolgokat. Az írás önzés: Azért írsz meg egy könyvet, mert meg akarod írni, és mert érdekelnek a szereplők, érdekel a történet, érdekel a stílus, és alapvetően papírral és tollal maszturbálsz az asztalnál, és ha ez megérint valakit, jó; de ha nem, hát az se baj. Ez arról szól, hogy különböző módokon fejezed ki magad; magadnak és nem valaki másnak. A magad kedvére teszel, amikor írsz, és nem másokat szórakoztatsz. Nem mézeskalács házikót építesz, csak hogy mindenki vehessen belőle egy darabot, hogy jól érezzék magukat, és elégedettek legyenek magukkal és az olvasással. A könyvírás valójában nagyon önző és agresszív cselekedet. Megírsz egy könyvet, a nagyérdemű elé bocsátod, és a könyved elkezd szajkózni: Olvass el! Olvass el! Olvass el!

A másik meg, hogy mindenkinek különböző az ízlése. Vannak barátaim, akiket hihetetlenül felhúz egy negatív műbíráló. Én meg mindig csodálkozom, nahát, miért érzitek úgy, hogy megillet benneteket egy kedvező kritika? Miért lenne jogosult bárki is egy magasztaló kritikára, ami jó mélyen becsókol az alsó fertályon, csak azért, mert írt egy könyvet? Az emberek egyik fele ilyen írásokat szeret, a másik fele meg amolyanokat. Esetemben az államokbeli irodalmi kritikusok kemény magjának a véleménye abban foglalható össze, hogy egyszerűen nem reagálnak érdemben a munkámra. Nem hiszem, hogy abból fakadóan utálnának, mert már fiatalon nagyon sikeres voltam, vagy mert bestsellereim voltak, vagy bármi másért. Ez inkább annak köszönhető, hogy nem szeretik azt, ahogy dolgozom, vagy azt, amiről írok. Ezek egy rettenetesen konzervatív és trottyos testület tagjai; de nem azért kezelnek úgy, ahogy kezelnek, mert utálnának, vagy személyes ellenszenvet táplálnának irántam. Egész egyszerűen nem szeretik a könyveimet. Emlékszem, amikor Donna Tartt bemutatott néhány történetet az Atlanticnak, mire az egyik szerkesztő elvitte ebédelni, és azt mondta neki: „Figyelj, jobban tennéd, ha inkább cipőkkel házalnál.” Ha Donna Tartt figyelt volna erre a tagra, soha nem fejezi be a *The Secret History*-t.<sup>29</sup> Úgy értem, ha valaki az Atlantic Monthly-től<sup>30</sup> meghív egy ebédre, és ezt mondja neked, akkor meg vagy semmisítve. Ugyanakkor erősnek kell lenned, hogy ezt egy vállrándítással lerázd magadról – mint Donna –, és azt mond: „Ők az ostobák, én pedig igenis megírom a könyvem, akár szeretni fogják, akár nem.” Ez az, amit ilyen esetben tenned kell.

JC: Milyen kutatást végeztél a *Glamorámához*?

BEE: Először is azzal kezdtem, hogy nyakig merültem a divat világába – bemutatókra jártam, tervezőkkel találkoztam, igyekeztem letapogatni a miliő flingjét. Ám egy ilyen kutatómunka nagyon frusztrálta tesz, mivel fikciót írok, és ekkorra rendszerint már tudom,





hogy mit akarok kezdeni a regénnyel, így általában a „tények” csalódással töltenek el. Legyen szó akár a Wall Street-ről az *Amerikai Psychóban*, vagy akár a divatról a *Glamorámában* – gyakran ütközöm olyan tényekbe, amelyek nem illenek bele a regényt illető elképzeléseimbe, és végül azt mondom: „a fenébe is, a saját utamon fogok járni, és majd magamtól kitalálok mindent.” A másik dolog egyébként, amit ilyenkor mindenki megkérdez, az az, hogy a hírességek tekintetében mennyi időt fordítok a kutatásra.

JC: Azt hiszem, a helyszínek és a hírességek nevei nekem is fejtörést okoztak.

BEE: Nos, a *Glamorámában* csak három külső helyszín van, Párizs, Milánó és London – mindegyik városban jártam már néhányszor korábban. Egyáltalán nem vagyok az a világljáró típus. Habár a *Glamoráma* fele Párizsban játszódik, nem érzem igazán, hogy olyan nagyon jól ismerném a várost. Amikor a könyvön dolgoztam, jártam néhányszor Párizsban üzleti ügyekben, és mivel már kialakult, hogy mi történik majd a könyvben, a szabadidőmben feltérképeztem a várost. Szóval, bár soha nem éltem ott, szereztem egy bizonyos benyomást. Ismerem az utcákat, pár hotelt, a metró, néhány klubot, ilyesféle dolgokat. Egy másik ilyen kutatás meg abból állt, hogy a QE2-vel<sup>31</sup> elutaztam Európába. De a párizsi csellengés nem szükségszerűen hatott a munkámra. A könyv nem Párizsról vagy Európáról szól – ez csak háttér. A nevek – és itt arra is gondolok, hogy egy olyan társadalomban élünk, egy olyan kultúrában, ahol mindenki ennyire rá van zizzenve a hírességekre életére –, szóval a legtöbb név mindenféle erőlködés nélkül jutott eszembe. Ha úgy éreztem, hogy egy fejezetben sok névre lesz szükségem, hogy kitöltssek egy bekezdést, nem listákat böngésztem, hanem csak úgy eszembe jutottak. Pofonegyszerű volt.

JC: Az irodalomban nem egyedülálló, amikor egy mű az időtlenség minőségével bír, ám a *Glamoráma* azt az érzést kelti, mintha minden esemény csak egy órával ezelőtt történt volna. Mi a véleményed e két fogalom szembehelyezéséről – az időtlenség és egy olyan regény szembeállításáról, amely a mi időnkkel és kultúránkkal egyidejű?

BEE: Istenem, de utálok ezt a szót, hogy „irodalom”, meg mindazt, amit maga után von. Nem gondolkodtam még el az „időtlenségről”. Én csak megírom, amit meg akarok írni, és nem feszengek olyasmi miatt, hogy egy könyv – a kulturális utalásai révén – mennyire lesz korszerű a jövő héten, vagy egy-két év múlva. A könyvírás mögötti motiváló erő nem az, hogy szülessen valami, amely majd kiállja az idő próbáját, hogy itt egy klisével éljek. Nem ezen kell agyalnod, amikor könyvet írsz. Emlékszem, amikor az *Amerikai Psychót* írtam, valaki, aki olvasott már egy korai vázlatot, megkérdezte, hogy nem aggódom-e a márkanévek aktualitása miatt. Mondtam, hogy nem, mert bár lehet, hogy egy adott időről és egy adott helyről írok, remélhetőleg ez egy olyan módon valósul meg, hogy az olvasó be tudja majd kapcsolni azokat egy nagyobb metaforába – elidegenedés, fájdalom, Amerika, a kultúra egy általános állapota. Lehet, hogy a regényeim most időszerű regények, de azt hiszem, hogy a hatáskörük messzebb gyűrűzik ennél, univerzálisabb témákat érintenek. A márkanévek pusztán afféle tapétául szolgálnak, és nem töltenek be lényeges szerepet a regények sikerében. Legalábbis szerintem nem. A bírálóim hajlamosak eltúlozni ennek a tapétának a jelentőségét, ez az, amiért aztán minden másról elfeledkeznek, amit íróként teszek.

JC: Nehéz volt fenntartani az utalások aktualitását nyolc éven keresztül, amíg végeztél a regénnyel?

BEE: A könyvet 1989 decemberében kezdtem el, és 1997 novemberében fejeztem be. És hát tényleg nem tudtam minden utalás „kurrenciáját” megőrizni. Ha lelkiismeretesen ellenőriznéd az utalásokat, akkor kirajzolódna előtted az az időszak, amiben írtam. Például a könyv elején szerepel egy csomó színész, akik a *Twin Peaks* című televíziós sorozatban<sup>32</sup> tűntek föl. Azt 1990-től kezdték sugározni. Ahogy a könyv írása haladt előre, az utalások úgy lettek egyre aktuálisabbak. De legvégül a nevek értelmüket veszítik – és különben is, jópár közülük csak kitaláció. Ezek csak nevek. Jelentenek valamit a szereplők számára, azonban legvégül – öt, tíz, tizenöt év elteltével – nem ugyanazt fogják jelenteni az olvasónak, vagyis annak, aki 2010-ben vagy 2020-ban lapozza majd föl ezt a könyvet. Olyan szinten működnek, ahol nincs mit kezdeni az aktualitásukkal. Persze meglehet, hogy egy hangyányit mulatságosabb most olvasni a könyvet, mikor még össze tudod párosítani az arcokat a nevekkal.

### Harmadik rész

JC: Ez az első könyved, amely ilyen nagy mértékben épít a cselekményre. Más volt a szemléleted az előző könyvekhez képest?

BEE: Írni akartam egy könyvet, amely Európában játszódik. Másrészt egy olyan könyvet akartam, amelyet Victor Johnson beszél el, aki *A vonzás szabályai* egyik szereplője volt. A két dolog összekapcsolódott. És végül úgy képzeltem el, a könyv egy összeesküvésről fog szólni. Ekkor megkérdeztem magamtól: „Mivel foglalkozik most Victor?” Úgy gondoltam, talán belekeveredett valahogy a divat világába. Az is lehet, hogy modell lett. Viszont a modellek elég idegesítőek, és ugye az is milyen borzasztó, hogy az emberek mennyire odavannak értük, úgyhogy kitaláltam, hogy a modelleket összefüggésbe hozom... a terroristák kal. Elhatároztam, hogy a modellek terroristának állnak. Aztán átgondoltam, és arra jutottam, hogy ez egy meglehetősen hajmeresztő elmélet, és óvatosnak kell lennem, ha ezen a vonalon akarok elindulni. Feltettem a kérdést: „Csakugyan rá akarsz szólni ennyi időt erre a témára?” Végül minden kétségem elszállt. És amikor úgy döntöttem, hogy valóban megírom, a történet egyszerre feltárta magát előttem.

A *Glamoráma*hoz készített vázlat nem volt szükségszerűen részletesebb, mint az előző regényeknél. Javarészt azért, mert a történet diktálta, hogy a könyv hova lyukad ki. Egy olyan nagyívű cselekményt nélkülöző könyvnél, mint amilyen az *Amerikai Psycho* vagy a *Nullánál is kevesebb* is volt, óvatosan kellett eljárnom azokkal a jelenetekkel, amelyekről úgy gondoltam, hogy érdemes kidolgozni, mert a történetben nem volt fejlődés. Abban reménykedhetsz az ilyen könyveknel, hogy a gondosan kiválogatott jelenetek sorozata valami nagyobb egészé áll össze, és ez adja a hatást. A *Glamoráma* előtt elég könnyű volt követni a vázlatot, még ha változott is valamiképp az, amit leírtam. A leglényegesebb változás a regény középpontjában álló összeesküvés-elméletet érintette. Be kellett húznom a kézi-





féket, mert kezdett irányíthatatlanná válni – ami tulajdonképpen természetes egy összeesküvésnél; az összeesküvés természete az, hogy soha nem ér véget. Szóval mindenkit belepakoltam ebbe a masszív összeesküvésbe, és túl bonyolulttá vált. Én írtam, és még én sem tudtam többé nyomon követni. Így kénytelen voltam szó szerint egy határt szabni. Az összes fő- és mellékszereplő fel volt tüntetve egy táblázatban, amit egy gigantikus, fehér tervrajz-lapra rajzoltam föl. Középiütt kezdtem és innen haladtam kifelé. Szóval megragadtam egy fekete filcet és rajzoltam egy téglalapot a papír közepére, és eldöntöttem, hogy csak azokkal foglalkozom a továbbiakban, akik a téglalapon belülre kerültek, aki meg kívül esett rajta, arról egyszerűen nem veszek tudomást, és ha így elvarratlan szálakat hagyok, anélkül, hogy választ kapnék a felvázolt anyag kérdéseire, nos, legyen: ez az, amiről egy összeküvés szól. Ez volt a szemléletem.

A *Glamorámához* készített vázlat lehet, hogy rövidebb lett, mint a többi vázlat, annak ellenére, hogy ez volt az eddigi leghosszabb könyvem. Például az *Amerikai Psychónál* egy egyszerű jelenet (amiben Patrick Bateman masszázst vesz) írt vázlat azért lehetett hosszabb, mint maga a jelenet, mert a jegyzeteimben leírtam az összes indokot, ami miatt úgy gondoltam, hogy a jelenetnek épp ott lenne a helye és nem máshol. Mit mond nekünk ez a jelenet erről a férfiről? Vagy mit mond a világról? stb. Amíg a *Glamorámát* írtam, nem voltak efféle magammal folytatott párbeszéddek, mert, akár egy lánc szemei, mindegyik jelenet elvezetett a következőhöz. A leginkább részletekbe menő vázlat az első részhez születt, amely New Yorkban játszódik. Mivel ennek a résznek az ideje 36 órát ölel föl, nyilvánvaló volt, hogy mi nélkülözhetetlen, és mi nem. Az időkeret ráadásul segített legyőzni a félelmet, hogy ez a rész túl hosszúvá nyúlik; az idővel való gazdálkodás kényszere segített koncentrálni.

JC: Hogyan közelítetted meg az akciójeleneteket? Egy dolog azt mondani, hogy egy könyv filmszerűen van megírva, és egy másik dolog összehozni egy olyan könyvet, amely épp olyan jó abban, amit a mozi művel.

BEE: Ha visszatekintek a könyv megírására, nem emlékszem semmiféle „akció”-jelenetre. Az írás olyan lassú és veszélyes folyamat lehet, hogy amikor egy úgynevezett akció-jelenetet írsz, az könnyen eltarthat akár egy hétig is. Ez nem rajtad múlik. Szóval az akció-jelenet megírása nem ér fel az általa kiváltott élménnyel, úgy értem, az írás folyamata nyilván több időt vesz igénybe, mint a jelenet elolvasása. Egyébként nem közelítek másképp az ilyen jelenetekhez, mint mondjuk egy két emberrel játszó éttermi jelenet. Ugyanazok a szabályok mindkettő esetében. Csak annyi, hogy ne hangozzanak reménytelenül ostobának. Nyelvileg maradj a lehető legpuritánabb, ne ess túlzásokba, ne használj felkiáltójeleket, és ne használj csupa nagybetűt, amikor valamelyik szereplő ordít. Aztán a *Glamorámában* érvényesül egy olyan szándék is, amely esetleg lehetővé teszi, hogy úgy olvasd, mintha az egész valójában egy film lenne, és ez oldott a feszültségen. Eljátszva ezzel az ötlettel – vajon ez valóságos? vagy mégis inkább egy film? – esélyt kaptam a kísérletezésre. Lehetőségem nyílt arra, hogy úgy írjak nagyon filmszerűen, hogy közben ne kelljen aggódnom amiatt, hogy valaki azt gondolja: ez már túlságosan filmszerű.

JC: Hogyan találtad ki a cselekmény menetét?

BEE: Amikor nekivágtam a könyvnek, felmerült bennem egy filmes stáb ötlete. Ezt

feljegyeztem a vázlatba, olyan kérdésekkel egyetemben, hogy „Mikor kellene színre lépniük?”, és „Milyen gyakran kellene szerepeltetni őket?”, meg hogy „Létezik talán egy második filmes stáb is?”, aztán így haladtam tovább, „Hátha egy harmadik stáb is van?” és még tovább, „Nos, akkor ők részesei az összeesküvésnek?”, mígnem az ötletek megint túlcserdultak rajtam. Így hát úgy döntöttem, hogy inkább haladjon a történet, anélkül, hogy az elbeszéltekbe belekeverném a stábokat. De aztán képtelen voltam szabadulni a tényről, hogy Victor nem egy tudatos narrátor – nem akartam a karakterének a tisztaságát beszennyezni azzal, hogy olyan többlettudással ruházom fel, amilyennel nem rendelkezhet. Ezért visszavertem a filmes stábokhoz, és úgy tűnt, ezzel számos technikai problémát sikerül megoldanom, legalábbis az információ-közlés szempontjából biztosan. Ez az ötlet azért is ragadtott meg annyira, mert a mindennapi életben általános, hogy időnk javarészában előadjuk magunkat valamilyen módon, és a könyvben erre én csak rátettem egy lapáttal. Például rengeteg helyen figyelnek meg bennünket: repülőtereken, bankokban, bevásárlóközpontokban, és ez megváltoztatja azt, ahogy mozgunk, beszélünk, kommunikálunk másokkal. Ez nehezen megfogható, ám kétségtelen, hogy van egy bizonyos szintű szerepjáték a társadalomban. Ezt akartam én megragadni, ami remekül egybevágtott azzal, ahogy a szereplők játszanak egymás előtt a könyvben.

JC: A *Glamoráma* elbeszélője mellékszereplő *A vonzás szabályaiban*. Gyakori, hogy egyes szereplők csak úgy átmásznak egyik könyvből a másikba, illetve összefutnak vagy tudnak egymásról. Úgy gondolsz rájuk, mint egy nagy, fiktív család tagjaira?

BEE: Arra emlékeztetnek, hogy mindegyik írás hasonlít egymásra; mindegyik összefügg valamilyen módon a többivel. Nem áll mögöttük egy grandiózus terv – egyszerűen csak így válik értelmes írói vállalkozássá. Sok esetben igen prózai okok vezérelnek. Képtelen voltam például kiverni a fejemből egy mondatot, amit Patrick Bateman mond egy nőnek: „Szeretek lépést tartani a korral” [*I like to keep abreast*],<sup>33</sup> és hiába próbáltam ellenállni az impulzusnak, hogy belevonjam Bateman a *Glamorámába*, nem volt menekvés; az ötlet megfogott, és nem érdekelt többé, ha egyesek azt mondják, hogy ez egy olcsó poén. Mihelyst megvalósítottam, megtetszett az ötlet, hogy Patrick Bateman megjelenik ebben a divatvilágban, továbbá az, hogy valószínűleg bármely világba behelyezhető. Rengeteg kifejezés utal a korábbi munkáimra. A *Glamoráma* vége felé Victor az „itt eltűnhetsz” szavakat látja felfestve a hálószobája falán. Az volt a célom, hogy megmutassam, a *Nullánál is kevesebb* és a *Glamoráma* világai nem sokban különböznek egymástól. Tizennégy év alatt sok mindenben változtam, ám az a fiktív univerzum, amit teremtettem, változatlan maradt. A szövegek ugyanazzal foglalkoznak, a témák ugyanazok, az írások hangneme is ugyanaz.

JC: A *Glamorámában* valahol az egyik szereplőt a modell pályafutásáról kérdezik, mire ő azt mondja: „életemnek az a szakasza lezárult.” Íróként el tudod képzelni, hogy csupán bizonyos számú történet elmondására vagy hivatott? Ilyen értelemben befejezettnek tudnád tekinteni az írói pályafutásodat?

BEE: Olyasvalakitől kérdezed ezt, aki valójában még soha nem mondott el egy teljes történetet korábban, és most először vágott neki egynek a regényében. Személy szerint én soha nem a története miatt szeretek meg egy regényt. Nem a történet az ok, ha megérint egy könyv. Ez soha nem volt feltétel számomra. Számomra akkor jó egy könyv, ha van





szellemi beállítottság, érzékenység, vagy egy írásmód, amiről azt gondolom, hogy menő. Rágtam már át magam szerteágazó történeteket tartalmazó vagy érdekes cselekményű könyveken, amelyek aztán simán unalomba fulladtak. Ennél többre van szükség. Vízió kell. Érezni akarom az író szívverését, aki annyira megittasodott a saját érzéseitől, hogy papírra kell azokat vetnie. Ez az, ami engem érdekel. Ám most vagyok harmincnégy, és nem hinném, hogy írnék még egy olyan könyvet, aminek nincs története vagy valami narratívája. Ez a korral magyarázható. Az esztétikám nemigen változott. Ez leginkább arra vezethető vissza, hogy amikor fiatal vagy, nincs elég tapasztalatod annak a belátásához, hogy minden élethez tartozik egy adott narratíva, hogy egy ilyen, mindent felölelő narratíva mentén alakul mindenkinek az élete. (Az önéletrajzok olvasása segíthet megérteni ezt.) Az emberek életében van első, második és harmadik felvonás. Amikor a húszas éveid első felében az első felvonás kellős közepén vagy, még nincs elég tapasztalatod, hogy felismerd ezt. Egyszerűen nem tudsz eleget. Ezért is gondolom, hogy ebben keresendő annak az oka, amiért a húszas éveimben írt könyvek sokkal nagyobb hangsúlyt fektetnek a viselkedésre, a magatartásra, a reménytelenségre.

JC: És úgy tűnik, a történetek véletlenszerűek.

BEE: A világot egy összefüggéstelen helynek látod. Nos, nem akarok túl primitíven fogalmazni – de lényegében azért, mert nincs meg a kapcsolódási pont közted és a világ között.

JC: A *Glamoráma* teli van ruhák, ételek, termékek és hasonlók részletes leírásaival, csakúgy, mint az *Amerikai Psycho* – habár az előbbi esetében már kevésbé kényszeres módon. Ez a technika örökre a fikció része marad?

BEE: Én egyáltalán nem így tekintek a *Glamorámára*. Egy avatatlan olvasó közelíthet és érezhet így a könyv iránt, mint író azonban úgy érzem, e tekintetben nagy a különbség az *Amerikai Psycho*hoz képest. Noha Victor Ward egy divatzombi, és persze jól ismeri a tervezőket, a ruhákat nem ugyanazzal a mániákus megrögzöttséggel részletezi, mint ahogy Patrick Bateman tenné. Ez megint csak arról szól, hogy hűnek kell maradnod az elbeszélőhöz. Amikor cikket írok, életrajzot vagy úti beszámolót valamilyen magazinba, nem fűzök kommentárt ahhoz, hogy mit viselnek az emberek. De az én prózavilágom és a divatörült narrátorok miatt ez a megoldás itt helyénvaló.

JC: Te is alkalmazod azt a technikát, hogy a szexjeleneteket pornografikus érzékletességgel írod le. Egy szexjelenet megközelítése attól függ, hogy milyen érzelmeket szeretne kiváltani az író a jelenettel kapcsolatban? Vagy más szavakkal, az általad használt szemléletes részletezés egyéníti azt a karaktert, akiről írsz?

BEE: Technikailag gyakran ezek a jelenetek a leginkább összetettebbek. A *Glamoráma* hosszú szexjeleneteit valószínűleg túl komplikált volna most szóban indokolni, mivel... nos, a világ, amit leírok, a fantázia szüleménye – mindenki modell, mindenki gyönyörű, mindenki a felső tízezer életét éli – és felteszem, olvasóként (mert íróként ezt tudom is), minden bizonnyal csábítónak és szexinek vélném mindezt, úgyhogy logikusnak tűnt kiteljesíteni ezeknek az embereknek a portréját azzal, hogy bemutatom, hogyan szexelnek meg szórakoznak. Igazán kielégítve a fantáziát. Egy szexjelenet a következő problémát veti fel: annyira eltéríthet, hogy az olvasónak nehézsége támadhat minden más, szex utáni történés-

re összpontosítani. Ám a regényben elég sok minden más is történik ahhoz, hogy ez ne legyen reális probléma. A másik, ami érdekel, hogy a pornográfia hogyan hat az olvasóra. Ami ugye ugyanolyan fogyasztási cikk, mint bármi más. Úgy is működik, ahogy elvárják. Mint a fogpaszta, a kávé, vagy az öltözködés. Fázol, fel akarsz melegedni, fölveszel egy pulcsit. Fáradt vagy, szeretnél felfrissülni, iszol egy kávé. Fel akarsz izgulni, el akarsz élvezni, beszerzel egy kis pornót. Mivel a pornográfia is csak egy fogyasztási cikk, és mert a könyvteli van fogyasztói javakkal, miért ne vegyítenénk egy kis pornót a ruhák és a többi haszontalan kacat közé?

Ugyanakkor egy csomó technikai nehézséggel is meg kell birkóznod, ha sikeres szexjeleneteket akarsz írni. A próza szempontjából nagyon egyszerűnek, majdhogynem tudományosnak kell lenned, és teljesen szenvtelennek. Egy szexjelenet átmetaforizálása szerintem nagyon leomrozó. A legjobb, ha a pusztá tényekre szorítkozol. Talán ha nem lettem volna ilyen szigorúan objektív, az emberek nem kiáltanak skandalumot, vagy nem hiszik el, hogy egy jelenet olyan „mocskos”, mint amilyennek látták. Mindig nagyon érdekesnek találtam, amikor az embereket – és ez éppúgy áll az *Amerikai Psychó*ra is – nagyságrendekkel jobban felbosszantja egy szexjelenet, mint az erőszak leírásai. Lehet, hogy a *Glamoráma* szexjelenetei voltak az utolsók – az összes ilyenre pontot tevő szexjelenetek –, mert egy bizonyos kor elérése után előnytelenné válik ilyen dolgokról írni. Megvan az a kockázata, hogy mocskos, perveltált öregember lesz a mások szemében.

JC: A *Glamorámában* mindent konfetti borít. Az utcákat, a partikat, a hotelszobákat, a lakásokat. Még a gyilkolós jelenetekre, a katasztrófák és tragédiák helyszínére is bőven jut. Beszelnél egy kicsit arról, hogyan is működik a konfetti metaforája a regényben?

BEE: Az írás megérzésen alapuló, ösztönös folyamat, és így rengeteg motívum, amely időről-időre felbukkan, magából a folyamatból ered, és bármennyire is szeretném elmondani neked, hogy mit jelent, nem tudom, mivel nem létezett egy tisztán intellektuális megoldó kulcs ehhez a metaforához. A konfetti egy komolytalan, haszontalan invenció, és mint a tortúra egy eleme, jó ötletnek tűnt. Fogalmam sincs, hogy miért van ilyen hideg minden szobában, és miért látszik az emberek lehelete állandóan. Vajon honnan jött ez? Nem tudom. Vonhatsz egy olcsó párhuzamot és olvashatod úgy, mint ami kifejezi a „hideg” világot, ez védhető, de nem az, amire én gondoltam. Inkább arról van szó, hogy ez a kép megfogott engem. Ennyi. Ráadásul az mindig sokkal érdekesebb, ha az olvasó a saját értelmezésével hozakodik elő.

JC: Az *Amerikai Psychó*ban egy tözsdeügynököt olyan hajlamokkal ruházol fel, amely miatt sorozatgyilkos válhat belőle. A *Glamorámában* összefüggésbe hozod a modelleket és a terrorizmust. Az egyik szereplő el is magyarázza, hogy a modellek azért lehetnek tökéletes terroristák, mert „mint modell, egész nap azt csinálod, amit mások mondanak neked.” Ezek a párhuzamok a legtöbb ember számára torz túlzások. Mi ösztönzött arra, hogy a *Glamorámában* megvalósítsd ezt az elképzelést?

BEE: Miért láttam terroristáknak a modelleket, a divatot pedig a terrorizmus egy formájának? Nos, a divat világa zsarnoki, abban az értelemben, hogy egy ideális szépséget tesznek meg mind fölött, ami szerintem káros hatású ránk nézve. Ebbe a tortúrába kényszerülnek évtizedek óta a nők, és a férfiaknál is egyre inkább ez érvényesül. A megjelenés-





sel, a kinézettel kapcsolatos megszállottság, amelyet a divat és a fotográfia világai a végletekig fokoznak, fizikailag károsak a kultúránkra. Ez tény és való. Tudom, hogy nem valódi erőszakról beszélünk – ami a terroristák célja –, hanem érzelmi erőszakról. Végeredményben mindkét világ érzelmileg akar megerősokolni. Amikor elkezdtem tervezni a *Glamorámát*, a modellek tömjénezése a tetőfokára hágott, és a terrorizmussal való szörnyű szembe-sülés kezdete is erre az időre tehető, így az összefüggés kézenfekvőnek tűnt.

JC: A *Glamorámában* a terroristákat kizárólag híres emberek közül toborozzák, mivel „a hírességek azonnali fedezettel rendelkeznek”. Gondolod, hogy a hírnév imádatára épülő jelenlegi kultúrában olyan mérvű a személyiség kultusza, hogy egy átlagember el se tudja képzelni, hogy egy híresség kifogásolható módon viselkedjen, vagy inkább csak gyorsan megbocsátják, ha egy ünnepest sztár vétkezik?

BEE: Hát, ha az életed alapja egy képre vagy egy felszínre épül, akkor az emberek számára nem vagy hús-vér személy – és épp ez az, amit a hírnév tesz az emberekkel: kifordítja őket magukból, és soha nem tudjuk meg, hogy milyenek valójában, mert nem az a munkájuk, hogy ezt elmondják nekünk. Így aztán folyik a találgatás, és a saját fantáziáinkat vetítjük rájuk. Ezen a módon mintegy kitaláljuk, megalkotjuk őket. Ha rossz fát tesznek a tűzre, vagy meggondolatlanul viselkednek, gyakran azért bocsátunk meg nekik, mert az visszahat ránk is, mert ezáltal magunknak is megbocsátunk. Azt hiszem, magunkat mentjük föl, ami kor egy hírességnek bocsátunk meg.

JC: Victort azért szervezik be, és azért mondják róla, hogy tökéletes bűntárs a nemzetközi terrorizmusban, mert nem tud semmit a politikáról. Gondolod, hogy a politikai inkompetencia inkább tesz bűnrészessé abban, ami kormányzati szinten zajlik, mint a politikai eseményekben való aktív részvétel?

BEE: A könyv álláspontja ez: légy tudatában annak, ami általában történik. A rossz dolgok iránti megszállottságot kritizálja. Azt mondja: légy résen! Azt mondja: hé, ne légy már seggfej! Nem hiszem, hogy ha Victor politikailag tudatosabb lenne, akkor ez az egész borzalom nem történt volna meg vele. Az ő tragédiája abban rejlik, hogy olyan szinten rá van kattanva lényegében hasztalan dolgokra (kacatok, menő dolgok, trendi viselet, helyes kinézet), hogy észre sem veszi, amikor a sötét erők körbefonják, és a gyengesége révén áldozattá válik. Összességében tehát sokkal könnyebb volt ezt egy tökelütött figurával kivitelezni, mint egy talpraesett, okos alakkal pepecselni.

JC: A *Glamorámát* megelőzően a könyveid befejezése azt sugallja, hogy a szereplők csapdába estek, a helyzetük megoldhatatlan, az útjuk egy spirál menténfelé vezet, mindenféle világos jövőkép, sőt egyáltalán bármiféle jövő képe nélkül. A *Glamoráma* zárata azonban megenged némi optimizmust. Még az a szó is szerepel az utolsó mondatban, hogy „jövő”. Ez némiképp szokatlan megoldás, legalábbis Victor könyv végi helyzetéből kiindulva. Ezzel azt kívántad hangsúlyozni, hogy a dolgok állása nem mindig olyan reménytelen, illetve a világ mégsem olyan agresszíven nihilisztikus hely?

BEE: Könyveim közül ennek van a legnagyobb érzelmi töltése. Posztmodern gyökerei miatt ez áll a legközelebb ahhoz, hogy azt mondjam, valódi emberekről szól. Nem számít, hogy a szereplők milyen eltúlzottan szépek, vagy mennyire idegenszerűek a helyzetek, amelyekben találják magukat. Elbeszélőim közül Victor az egyetlen, aki végül valóban meg-



változik, vagy legalábbis rájön valamire, ami megváltoztatja. Mégha ezzel végzetesen el is késik. Amikor írni kezdtem ezt a könyvet, tudtam, hogy az első szó a „pötytyök” lesz, az utolsó szó pedig a „hegy”; úgy éreztem, a könyv folyamatos fejlődés egyik szótól a másikig. Érzelmileg Victor sok mindent megtanul mind a külvilágról, mind saját magáról, ami úgy gondolom, azzal függhet össze, hogy én magam is derülátóbban tekintek az életemre, mint korábban. Talán nem optimizmusról van itt szó, hanem elfogadásról, ami nem volt korábban meg bennem. Ez annak köszönhető, hogy jobban rálátok arra, hogyan működik a világ. Úgy érzem, könnyedebben manőverezek, mint amikor a húszas éveimben jártam. Azt gondolom, ez az írásaimon is meglátszik.

JC: Több mint tíz év telt el a *Nullánál is kevesebb* óta. Újraolvastad mostanában az első munkádat? Milyen viszony fűz ehhez az alkotáshoz?

BEE: Amennyire visszaemlékszem, a legutóbbi újraolvasás alkalmával azt gondoltam, hogy túl fiatal voltam ehhez a könyvhöz, ugyanakkor meg azt, hogy nem kellett volna olyan nagy figyelmet szentelni a könyvet gondozó szerkesztők tanácsainak. Első nekifutásra nagyon, nagyon hosszúra sikeredett, és teli volt melodramatikus eseményekkel. De pont ez volt a lényeg. A melodramatikus események időről-időre felbukkannak a cselekményben, és annak a hatását, amely bizonyos emberekkel, bizonyos szituációkban történik, teljesen kioltják mindazok a jelentéktelen hibák, amelyek életüket kísérik. Így akárkit meggyilkolhatnak, akárkit megerőszakolhatnak, de a körülöttük örvénylő mocsok tompít a rémisztő események erején. Ez érdekelt leginkább, amikor azon a könyvön dolgoztam. Miután az anyag a Simon & Schusternél átment egy szerkesztésen, a rengeteg nyesegetésnek és nyírbálásnak köszönhetően összeállt a könyv vége felé egy olyan harmincoldalas jelenet, amit képtelen vagyok elolvasni, mivel túl csöpögősnek, túl melodramatikusnak érzem. Egészen eddig elégedett vagyok, de aztán egy kicsit zavarba jövök tőle. Julian karakterére gondolok, aki a kezdeti változatban sokkal inkább egy periférikus figura volt, aki csak úgy ott van, és nincs különösebb jelentősége. Nem ő állt a könyv középpontjában, ám a végső változatban mindenki más bukásának a szimbólumává válik; megerőszakolják, majd a dílere lelövi. Először nem ez volt a szándékom. Nagyjából minden úgy olvasható, ahogy megírtam, mivel azonban egy csomó mindent kivágtak, az egész úgy az utolsó harminc-negyven oldalon sűrűsödött be, és ez idegesít; vagyis hát zavart, amikor legutóbb olvastam. Ugyanakkor azt is gondolom, hogy valószínűleg így könnyebben felfigyeltek rá és sikeresebb lett, mintha a magam módján oldottam volna ezt meg. Úgy tűnik, nagyon távol került tőlem ez a könyv. Most már nem érdekelné a megírása, és mind közül ez a leggyengébb könyvem.

JC: Ha aszerint kellene rangsorolni a könyveidet, hogy a kezdeti elvárásaidhoz képest mit sikerült megvalósítani, milyen lista alakulna ki?

BEE: Ha az ötleteid ötven-hatvan százalékát sikerül kivitelezned, akkor már szerencsésnek mondhatod magad. A fejedben persze mindig egy hatalmas, lenyűgöző könyv grandiózus képét őröd, amiben majd erről, meg arról, meg amarról fogsz írni, és csupán amikor elkezded, akkor szembesülsz a valósággal, és jutsz el arra a pontra, ahol azt gondolod: „Oké, ha átverekszem magam ezen, ha el tudok jutni ide meg ide, csak akkor végeztem valamit, csak akkor fog működni.” A regényírás néha olyan nyomasztóvá válik,





érzelmileg annyira kimerít, hogy igazi szerencsefiának érezheted magad, ha ötven-hatvan százalékát a papíron látod annak, amit kezdetben eltervezté. Például *Az informátorok* minden ízében vitathatatlanul a legjobb írásom. Nem azt mondom, hogy a világ legjobb könyve, hanem, hogy is fogalmazzak, ez volt az, ami igazán feszteleenné tett. *A vonzás szabályai* az egyetlen, ahol minden lejtött a papírra, amit csak akartam. Olyan könyv volt, amely magában hordozta a lehetőséget, hogy sok embert bosszantson föl. Ezzel együtt mégiscsak maradt egy kis tüske a szívemben *A vonzás* miatt. Ez azért lehet, mert a *Nullánál is kevesebb* és az *Amerikai Psycho* nagyvadak a maguk műfajában, képesek vigyázni magukra. *A vonzás szabályait* viszont darabokra szedték, mert valóban bosszantó, minősíthetetlen kölykökről szól, akik állandóan a főiskolai életükről locsognak, „oh, a srác nem szeret”, és „oh, a csaj sem szeret, jaj, mit tegyek”. Olyan mértékben alázták le, hogy annak idején azt gondoltam, ez már nem is a könyvnek szól. Ezért a tüske. A *Glamorámát* rengeteg idő volt megírni, és maga a narratíva olyannyira diktált, hogy a tulajdonképpeni munka nem is az én érdemem; valóságos maraton volt, nyolc évet vett igénybe, hogy befejezzem. Egy csomó minden a cselekmény, az összeesküvés menetéből jött, szóval tényleg nem tudom biztosan, hogy enyém-e az érdem. Nem annyira elvont és stilizált munka, mint a korábbiak, sőt egészen biztos nem annyira, mint az *Amerikai Psycho*, vagy *A vonzás szabályai*, vagy a *Nullánál is kevesebb*. A nyelvezete sokkal könnyedebb hangulatot áraszt, és feltehetően azért nem olyan szigorúan kötött, merthogy teli van mozgással, az emberek állandóan ide-oda rohangásznak benne, és ez segített megszabadulni a túlzott nyelvi rigorózusságtól, ami sokáig nem ment a korai írásokban. Az új könyvben a mozgásra összpontosítottam, a lendület volt a fontos. És csak mert harmincnégy éves vagyok, öregebb, és többet tudok az írásról is, azért még nem mondanám, hogy ez életem legjobb könyve, de azt igen, hogy ez a legalaposabb munkám, amely a legtöbb fejtörést okozta.

Nem szokásom újraolvasni a könyveimet; annyira nem érdekelnek. Meghatározzák az életem egy adott szakaszát, azt, hogy ez idő alatt mi történt velem, de nem is tudom... szóval nem érdekelnek annyira, hogy újra és újra elolvassam ezeket. Valamennyit érdekes volt megírni, de hogy az írásaimat újra is olvassam... Nem hinném, hogy annyira magamon kívül lennék a gyönyörtől. Vagy hogy különösebben tanulságos volna.

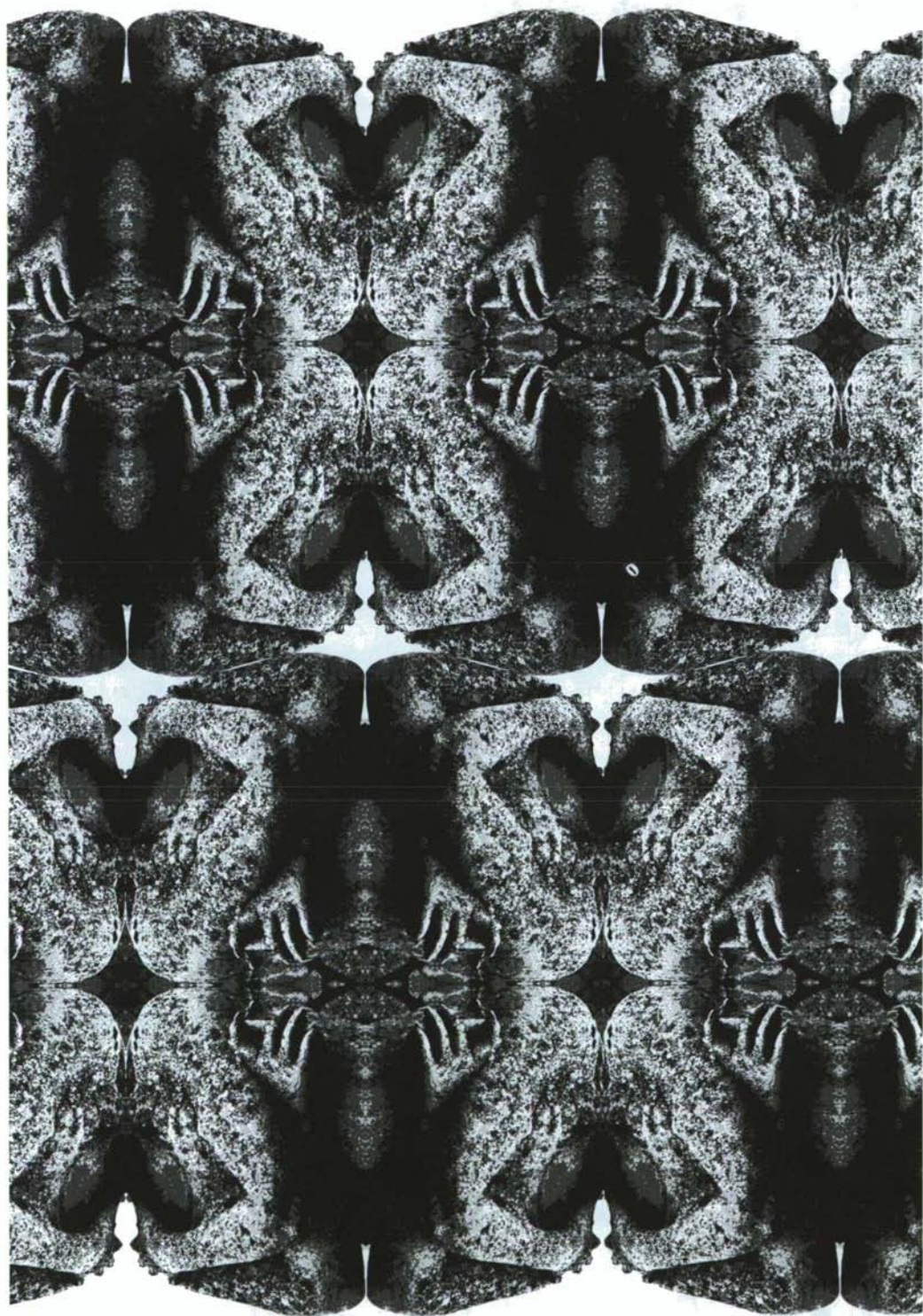
JC: Te írtad a *Nullánál is kevesebb* forgatókönyvének a vázlatát?<sup>34</sup> Részt vettél a munkában?

BEE: Még a főiskolán voltam, amikor tudomásomra jutott, hogy el akarják készíteni a filmváltozatot. Valaki küldött nekem egy szöveggönyvet, és láttam még egy csomó másikat is, de nem vettem részt a megírásukban. Nem akartam részt venni benne.

JC: Az elejétől kezdve nem? Nem is gondoltál arra, hogy bekapcsolódhatnál ebbe a munkába?

BEE: Amikor először megkérdezték, hogy benne akarok-e lenni, azt gondoltam, hogy nem tudnám megoldani, mert éppen akkortájt voltam végzős, aztán egy hétre rá visszamentem az ügynöknőmhöz, és mondtam: „Nos, talán mégis megcsinálnám”, mire ő azt mondta, „Elkéstél, már mondtam nekik, hogy nemet mondtál, és különben is, valahogy el kéne végezned az iskolát.” De tudod mit? Összehozhattam volna egy piszkozatot, ami eléggé szorosan követte volna a könyvet, és akkor nem az történt volna, ami. A filmet nem egy









nagy stúdióknak kellett volna elkészítenie, és nem egy nagyszabású, csillogó-villogó hollywoodi produkciót kellett volna kihozni belőle, megspékelve egy csomó sztárral, valamint nem egy minden hájjal megkent videoklip-rendezőnek kellett volna dirigálnia a filmet. Nem is kellett volna megcsinálni. Valószínűleg sokkal nagyobb sikert ért volna el, ha hűek maradnak a könyvhöz, és alacsony költségvetésből gazdálkodnak. Semmi esély sem volt arra, hogy egy tisztességes filmet hozzon ki a könyvből az a hollywoodi stúdió, amelyet a könyvbeli gyerekek szüleihez hasonló emberek vezettek. Szóval reménytelen volt az egész. Megírhattam volna egy piszkozatot, de az se számított volna.

JC: Mi volt a legnagyobb hazugság, amit rólad mondtak?

BEE: (Nevet) Azt hiszem, mindennel, amit rólam mondtak, nagyjából elégedett lehetek. Nem hinném, hogy lenne bármi is, amivel nem értenék egyet. Amikor olyan, rólam szóló cikkeket olvasok, amelynek elkészültekor élőben beszéltem a riporterrel, és együtt lófráltam vele, aztán kézhez kapom a cikket, általában nem ismerem magamra. Ötletem sincs, hogy ki az a személy, akivel interjút készítettek. Azt hiszem, a cikkíró rólam alkotott képe, az, ahogy ő lát engem, átjön a sorokon, de az igazából nem én vagyok. A legdöbbenetesebb eset az volt, ahogy a *Vanity Fair*<sup>35</sup> körülbelül egy két évvel ezelőtti cikkében mutatott be engem valaki. Na, az biztos, hogy nem én voltam. Vagy három napig együtt lógtam a cikkíró pasassal, és már azt hittem, mindent megbeszéltünk, mindent érintettünk. Napokon át órákig beszélgettünk. Minden lehetséges dologról szó esett. Az döbbenett meg, amit aztán ebből kihozott a riporter. Ez a személy – Bret Easton Ellis – tökéletesen felismerhetetlen volt. Nem mondhattam, hogy bármit is meghamisított volna. Általában véve maradt ki az igazi énem. De nem volt semmi nyilvánvaló ferdítés vagy hazugság. Az egyetlen, ami nem volt igaz, hogy a pasas úgy állította be, mintha más okok is közrejátszottak volna az *Amerikai Psycho* megírásában, azon kívül, hogy egyszerűen meg akartam írni ezt a könyvet. Ez torzításnak tűnt. Minden más azonban a helyén volt. Semmi szóbeszéd, vagy burkolt gyanúsítás. Ő is, mint a többi riporter általában, az írásaimról írt, meg arról, hogy milyen mogorva vagyok.

### Negyedik rész

JC: Mi az, ami még ma is valóságos a nyolcvanas évekből? Mi a különbség az akkori és a mostani dolgok között?

BEE: Azt hiszem, erre csak egy személyes szemszögből tudok válaszolni. Két évvel ezelőtt, annak ellenére, hogy az ösztöneim pont az ellenkezőjét súgták, elmentem a *Nell's* alapításának tizedik évfordulójára. Nagyon korán ott voltam már egy barátommal; azt gondoltuk, hogy iszunk egy pohár pezsgőt és az egész majd olyan lesz, mint a Kísértet Kastély Disneylandben. Már vagy öt éve nem jártam ott, és éreztük, hogy nagyon rettenetes lesz, de így kellett tennünk. Rengeteg időt töltöttünk ott el sok-sok emberrel. Hosszú ideig ez volt a könyvszakma mekkája. Ez volt a világ közepe mindenkinek, aki a New York-i





kiadók közegeben mozgott. Úgy értem, ez nem csak egy szimpla hely volt azok számára, akik könyvkiadással meg írással foglalkoztak; ide nem jártak rocksztárok, színészek vagy vidékiek. Némely éjszaka hihetetlenül erős volt a szakmai felhozatal. Morgan Entrekin<sup>36</sup> mindig ott volt. Vagy máskor besétáltál, és láttad Sonny Mehtát<sup>37</sup> a szárit viselő feleségével, amint az első boxban ülnek, vagy esetleg ott volt Raymond Carver<sup>38</sup> Gary Fisketjonnal<sup>39</sup>, vagy ha különleges pillanatot fogtál ki, egyszerre láthattad az összes fiatal író: Susan Minottól<sup>40</sup> kezdve David Leavittent<sup>41</sup> át a mindenütt felbukkanó Jay McInerney-ig.<sup>42</sup>

Szóval bemegyünk, és ott van Morgan Entrekin, Jay McInerney és Gary Fisketjon, aztán beülünk ugyanabba a boxba, ahol mindig is ültünk, és aztán észrevevesszük, hogy egy csomóan diétás kólákat isznak, meg mindenki light cigiket szív, és nincs senki, aki az asztalnál tekerne egy blázt, mindenki az óráját nézi, mivel, érted, Jay-nek felesége van, meg két gyereke, Morgan meg egy kiadóház főnöke, és korán kell kelnie. Azt hiszem, én voltam az egyetlen, aki végig kitartott azon az éjszakán, de még én is lefáradtam attól, hogy ilyen „hú-defelelős” emberré váltam. Alapvetően mindenki öregnek érezte magát. Mindannyiunknak az járt a fejében, hogy a *Nell's* huszadik évfordulójára már nem megyünk el.

Most minden bizonnyal más szelek fújnak. Mindenki sokkal státusz-ellenesebb, de a maga módján épp ez válik egy sajátos státusszá. Nézd csak meg a városokat, ahol élek: Los Angeles alapvetően soha nem változik, New Yorkon viszont nagyon jól lemérhető az, hogy mi történt az idők során, az, hogy mi történik, vagy mi fog történni az ország egészével, és itt az is lejön, hogy senkinek nincs pénze azok közül, akik a nyolcvanas években teli voltak. Úgy értem, akkoriban mindenki állati gazdag volt úgy, hogy közben alapvetően nem csinált semmit. Mindenkit ez a mániákus kor vezérelt, amikor az volt az elvárás, hogy rohanj végig minden elképzelhető éttermen, partizz az összes fellelhető hírességgel, vegyél meg mindent, amiről a magazinokban olvastál, viselkedj úgy, nézd a dolgokat úgy, cselekedj úgy, ahogy a magazinok leírják. Most már nem ez van. Úgy értem, csak olyan emberekkel állok szóba, akiket ismerek, és ahogy öregszem, egyre inkább úgy tűnik, hogy mind nagyobb a felelősség, a testem is mintha kezdené bementani az unalmast. Már nem bulizhatsz úgy, mint egykor. És mivel mindenben benne voltál, mindent kipróbáltál, már nem is érdekel többé.

Hiszek abban, hogy Patrick Bateman bármikor testet ölthet. Patrick Bateman egy példája annak, amit Hannah Arendt „a gonosz banalitásának” nevezett.<sup>43</sup> Alapvetően ő egy ilyen szülemény. Biztos, hogy létezett száz évvel ezelőtt (mint ahogy valószínűleg ötszáz évvel ezelőtt is). Nagyon valószínű, hogy ötszáz év múlva is létezni fog. Ő az örök gonosz. Lehetne a nyolcvanas éveknek, meg mindannak a tévútnak a teremtménye, amit ez az időszak jellemzett, de azt hiszem, ő inkább az örökkévalóság szülötte. Az emberiség nem válik szükségszerűen jobbá azáltal, hogy eltelt egy évtized, és valahogy eltöltött tíz évet. Azt hiszem, az ember megszületett, bűnbe esett, és azóta mindig a rosszra hajlik. (Szünet) Képes persze a jóra is, de a rosszra több gondot fordít. A rosszat gyakrabban észrevevesszük. Nagyobb a befolyása rajtunk.

# A fordító jegyzetei

- <sup>1</sup> Roger William Corman (1926– ) a 'B-kategóriás filmek királya' mérnöki tanulmányai után küldönként kezdte filmes karrierjét a 20th Century Foxnál. Az ötvenes években már producer és forgatókönyvíró, illetve rendező; alkalmanként mint színész is feltűnik.
- <sup>2</sup> Ernest Hemingway számára az 1926-ban kiadott *The Sun Also Rises* hozta meg a nagy nyilvánosságot és sikert. Magyarul *Különös társaság* (Pantheon, 1937, ford. Németh Andor) és *Fiesta – A nap is felkel* (Európa, 1962, ford. Déry Tibor) címen is megjelent.
- <sup>3</sup> A New Journalism az újságírásnak egy Tom Wolfe által divatba hozott stílusirányzata a szakma követelményeinek megfelelő, szerkesztett cikkek helyett a pillanatnyi élmények hatását tükröző leveleket küldött szerkesztőjének, aki azokat változatlan formában közölte. Az új-zsurnaliszta cikkek nem annyira napilapokban, mint inkább magazinokban jelentek meg (*New York Magazine*, *Esquire Magazine*). Az új-zsurnaliszták közül többen irodalmi babérokra is törtek; Truman Capote, Norman Mailer és Hunter S. Thompson Magyarországon is ismert szerzők.
- <sup>4</sup> Joan Didion (1934– ) amerikai író. Az Ellis által sokat hivatkozott *Play It As It Lays* (1970) regény, a *Slouching Toward Bethlehem* (1968) és a *The White Album* (1979) esszéket tartalmazó kötetek. Magyarul olvasható: *A book of common prayer* (1977): *Imádságoskönyv*. (Európa, 1981, ford. Prekop Gabriella); *Salvador* (1983): *Salvador* (Európa, 1985, ford. László Zsófia).  
Didion oldalak: [www.randomhouse.com/knopf/authors/didion/](http://www.randomhouse.com/knopf/authors/didion/);  
[www.infoplease.com/ipea/A0760851.html](http://www.infoplease.com/ipea/A0760851.html)
- <sup>5</sup> James Joyce (1882–1941) *Ulysses*-ét (1922) sokan az angolszász irodalom egyik legfontosabb prózái szövegének, sőt az irodalmi modernitás alapművének tekintik. A szöveg letölthető a [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) oldalról.  
James Joyce-szal kapcsolatos link még: [www.jamesjoyce.ie/home/](http://www.jamesjoyce.ie/home/)
- <sup>6</sup> Vladimir Vladimirovics Nabokov (1899–1977) orosz származású író. Emigrációjának berlini éveiben kezd el írni, előbb oroszul, később angol nyelven. A *Pale Fire* (1962) egy 999 soros, párosrímeben írt költeményből, és Charles Kinbote-nak a költeményhez írt örült jegyzeteiből áll. Nabokov az interneten: [www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm](http://www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm); [www.nabokov.com](http://www.nabokov.com)
- <sup>7</sup> Thomas Ruggles Pynchon, Jr. (1937– ) amerikai író harmadik és leghíresebb regénye a *Gravity's Rainbow* (1973), amely 1974-ben elnyerte a National Book díját. Magyarul: *Entropy (?)*: *Entrópia* (In: Mai amerikai elbeszélők, Európa, 1981); *The Crying of Lot 49* (1966): *A 49-es tétel kiáltása* (Európa, 1990, ford. Székely János)  
Pynchon oldalak: [www.pynchon.pomona.edu](http://www.pynchon.pomona.edu); [www.hyperarts.com/pynchon/](http://www.hyperarts.com/pynchon/)
- <sup>8</sup> Don DeLillo (1936– ) amerikai regény- és színdarabíró. Magyarul olvasható: *Great Jones Street* (1973): *A fenevad szabad* (Európa, 1978, ford. Bartos Tibor); *Libra* (1988): *A Mérleg jegyében* (Európa, 1991, ford. Harkányi András).  
DeLillo site: [www.ksu.edu/english/nelp/delillo/index.html](http://www.ksu.edu/english/nelp/delillo/index.html); <http://perival.com/delillo/delillo.html>
- <sup>9</sup> Robert Stone (1937– ) amerikai regényíró. Második regénye, a vietnami tematikájú *Dog Soldiers* (1974) 1975-ben elnyerte a National Book díját, 1978-ban pedig filmet is forgattak belőle *Who'll Stop the Rain* (*Ki állítja meg az esőt?*) címen.  
Robert Stone oldalak: [www.biblio.com/authors/68/Robert\\_Stone\\_Biography.html](http://www.biblio.com/authors/68/Robert_Stone_Biography.html)
- <sup>10</sup> Martin Amis (1949– ) angol regényíró. Első, 1973-as regénye, a *The Rachel Papers* 1974-ben Somerset Maugham díjat kapott. Magyarul a következő szövegek olvashatóak tőle: *Success* (1978): *Siker* (Magvető, 1987, ford. Falvy Mihály); *Money: A Suicide Note* (1984): *Pénz – Búcsúlevel* (Magvető, 1990, Falvy Mihály); *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million* (2003): *Koba, a rettenetes: a nevetés és a húszmillió* (Európa, 2004, ford. M. Nagy Miklós).





Amis oldalak: <http://martinamis.albion.edu>;  
<http://books.guardian.co.uk/authors/author/0,5917,-4,00.html>

- <sup>11</sup> Richard Ford (1944– ) amerikai író, novellista. Már a *The Sportswriter* (1986) című regényét felterjesztették a PEN/Faulkner prózai díjára, amit később az *Independence Day* (1995) meg is kapott 1996-ban, párhuzamosan a Pulitzer irodalmi díjával együtt.

Richard Ford oldalak:

[www.shs.starkville.k12.ms.us/mswm/MSWritersAndMusicians/writers/Ford.html](http://www.shs.starkville.k12.ms.us/mswm/MSWritersAndMusicians/writers/Ford.html);  
[www.olemiss.edu/depts/english/ms-writers/dir/ford\\_richard/](http://www.olemiss.edu/depts/english/ms-writers/dir/ford_richard/)

- <sup>12</sup> Gustave Flaubert (1821– 1880) hatalmas életművének az egyik legfontosabb momentumai a kortárs irodalomtörténészek szerint az, hogy az addig érvényes elbeszélési módokat forradalmian megújította. (Ismeretes, hogy 1857-ben, a *Madame Bovary* közzélése után pert indítottak a szerző ellen, többek között a házasságtörés dicsőítésének vádjával; az eset némiképp rímelt az *Amerika Psycho* kiváltotta botrányra.) A *L'Education sentimentale* (1869) magyar fordítása *Érzelmek iskolája* (Európa, 1980, ford. Gyergyai Albert).

Többnyelvű (magyarul is) Flaubert-linkeket tartalmazó száj: [www.fjveneziana.com/Flaubert.html](http://www.fjveneziana.com/Flaubert.html)

- <sup>13</sup> A *Farewell to Arms* (1929): *Búcsú a fegyverektől* (Európa, 1983, ford. Örkény István); *Islands in the Stream* (1970): *Szigetek az áramlatban* (Európa, 1973, ford. Göncz Árpád); *Moveable Feast* (1964): *Vándorünnep* (Európa, 1971, ford. Göncz Árpád).

Hemingway oldalak: [www.hemingwayhome.com](http://www.hemingwayhome.com); [www.bibl.u-szeged.hu/exhib/hemingway/nyitolap.html](http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/hemingway/nyitolap.html)

- <sup>14</sup> Stephen King (1947– ) horror és thriller tematikájú írásaival az egyik legnépszerűbb és legtermékenyebb amerikai író, regényeinek, elbeszéléseinek többségéből film is készült. A *Salem's Lot* (1975) magyarul *Borzalmak városa* címen olvasható (Európa, 2004, ford. Gecsényi Györgyi).

A szerző hivatalos honlapja: [www.stephenking.com](http://www.stephenking.com)

- <sup>15</sup> Eugene Luther Gore Vidal (1925– ) amerikai regény-, dráma- és forgatókönyvíró. Magyarul olvasható tőle: *Washington D.C.* (1967): *Washington, D.C.* (Magvető, 1973, ford. Szilágyi Tibor); *Burr* (1974): *Burr ezredes kalandja* (Európa, 1978, ford. Róna Ilona); *Amerikai komédia*. 1876. (Európa, 1981, ford. Szilágyi Tibor); *Írók, gengszterek, professzorok*, (Európa, 1984, az esszéket vál. Osztovits Levente, ford. Kiss Zsuzsa, Novák György); *Creation* (1980): *Teremtés* (Európa, 1985, ford. Betlen János); *Live from Golgotha: the Gospel According to Gore Vidal* (1992): *Élő adás a Golgotáról* (Novella, 1993, ford. Takács Ferenc).

Vidal oldalak: [www.pitt.edu/~kloman/vidalframe.html](http://www.pitt.edu/~kloman/vidalframe.html);  
[www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/vidal\\_g.html](http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/vidal_g.html)

- <sup>16</sup> John Hoyer Updike (1932 – ) regényíró és novellista. Az interjúban hivatkozott szöveg magyarul is elérhető: *Couples* (1968): *Párok* (Victoria, 1990, ford. Debreczeni Júlia)

Információs site Updike-ről: <http://userpages.prexar.com/joyerkes/> és  
[www.kirjasto.sci.fi/updike.htm](http://www.kirjasto.sci.fi/updike.htm)

- <sup>17</sup> Philip Milton Roth (1933– ) amerikai író, számtalan nemzetközi díj birtokosa. Magyarul megjelent tőle: *When She Was Good* (1967): *Pedig milyen jó kislány volt* (Európa, 1973, ford. Takács Ferenc); *Portnoy's Complaint* (1969): *A Portnoy-kór* (Európa, 1991, ford. Nemes Anna); *Our Gang* (1971): *A mi bandánk* (Magvető, 1972, ford. Bart István); *Zuckerman Unbound* (1981): *A megszabadított Zuckerman*. (Európa, 1988, ford. Nemes Anna); *The Anatomy Lesson* (1983): *Anatómialecke* (Európa, 1992, ford. Nemes Anna); *American Pastoral* (1997): *Amerikai pasztorál* (Európa, 1999, ford. Sóvágó Katalin); *I Married a Communist* (1998): *Kommunistához mentem feleségül* (Európa, 2000, ford. Sóvágó Katalin); *The Human Stain* (2000): *Szégyenfolt* (Európa, 2003, ford. Sóvágó Katalin); *The Dying Animal* (2001): *A haldokló állat* (Európa, 2003, ford. Sóvágó Katalin)

- A Philip Roth Society honlapja: <http://orgs.tamu-commerce.edu/rothsoc/bio.htm>
- <sup>18</sup> John Robert Fowles (1926 – ) angol regényíró. Magyarra lefordított művei: *The Collector* (1963): *A lepkegyűjtő* (Európa, 1969, ford. Róna Ilona); *The Magus* (1965): *A mágus* (Európa, 2001, ford. Feig András); *The French Lieutenant's Woman* (1969): *A francia hadnagy szeretője* (Árkádia, 1983, ford. Gy. Horváth László); *Daniel Martin* (1977): *Daniel Martin* (Európa, 2003, ford. Feig András); *Mantissa* (1982): *Mantissa* (Magvető, 1985, ford. Gera Judit)  
A szerző honlapja: [www.fowlesbooks.com/](http://www.fowlesbooks.com/)
- <sup>19</sup> Jean Marie Auel (1936 – ) *Earth's Children*-könyveinek helyszíne a prehistorikus Európa. A sorozat világszerte 34 millió példányban kelt el; ennek első része a *The Clan of the Cave Bear* (1980): *A barlangi medve népe* (Magyar Könyvklub, 1998, ford. ?) Auel jelenleg a befejező hatodik részen dolgozik.  
Auel oldalak: [www.geocities.com/auelpage/auel.html](http://www.geocities.com/auelpage/auel.html);  
[www.fantasticfiction.co.uk/authors/Jean\\_Marie\\_Auel.htm](http://www.fantasticfiction.co.uk/authors/Jean_Marie_Auel.htm)
- <sup>20</sup> Anne Rice (1941 – ) vámpírtörténeteivel vált híressé, *Interview with the Vampire* (1976): *Interjú a vámpírral* (Szukits Kiadó, 2003, ford. ?) című könyvét meg is filmesítették.  
Anne Rice hivatalos oldala: [www.annerice.com](http://www.annerice.com)
- <sup>21</sup> John Grisham (1955 – ) jogi és politikai pályafutás után kezdett el írni. Jogi krimijeinek egy részét hatalmas sikerrel vitték filmre. Könyveinek többsége magyarul is olvasható: *A Time to Kill* (1988): *Ha ölni kell* (Fabula, 1996, ford. Földes Gábor); *The Firm* (1990): *A Cég* (Fabula, 1994, ford. Wertheimer Gábor); *The Pelican Brief* (1992): *A Pelikán-ügyirat* (Fabula, 1994, ford. Wertheimer Gábor); *The Client* (1993): *Az ügyfél* (Fabula, 1995, ford. Wertheimer Gábor); *The Chamber* (1994): *Siralomház* (Fabula, 1995, ford. Wertheimer Gábor); *A csodátévő* (Magyar Könyvklub, 1996, ford. Wertheimer Gábor); *The Runaway Jury* (1996): *Az ítélet eladó* (Geopen, 2003, ford. Szántó Judit); *The Street Lawyer* (1998): *Az utca ügyvédje* (Magyar Könyvklub, 1999, ford. Etédi Péter); *The Brethren* (2000): *Holló a hollónak* (Magyar Könyvklub, 2002, ford. Dobrás Zsófia); *A Painted House* (2001): *A festett ház* (Magyar Könyvklub, 2003, ford. Gellért Marcell); *Skipping Christmas* (2001): *Elmaradt karácsony* (Geopen, 2004, Lakatos Gabriella); *The Summons* (2002): *Végzetes hagyaték* (Magyar Könyvklub, 2004, ford. Gellért Marcell)  
Grisham oldalak: [www.randomhouse.com/features/grisham/](http://www.randomhouse.com/features/grisham/);  
[www.ekultura.hu/mutat.php?cid=727](http://www.ekultura.hu/mutat.php?cid=727)
- <sup>22</sup> A Nyúl-könyvek magyarul: *Rabbit Run* (1960): *Nyúlcipő*, (Európa, 2002, ford. Réz Ádám); *Rabbit Redux* (1971): *Nyúlketrec* (Európa, 2002, ford. Göncz Árpád); *Rabbit Is Rich* (1981): *Nyúlház* (Európa, 2003, ford. Göncz Árpád); *Rabbit at Rest* (1990): *Nyúl szív* (Európa, 2003, ford. Gy. Horváth László); *Rabbit Remembered* (2000): *Nyúlfark* (Európa, 2003, ford. Gy. Horváth László)  
Norman Kingsley Mailer (1923 – ) amerikai regényíró, publicista, forgatókönyvíró.  
Mailer száj: [www.iol.ie/~kic/](http://www.iol.ie/~kic/)
- <sup>23</sup> Jan Frazier (1951 – ) amerikai író. A kérdéses kritika valószínűleg a következő fizetős oldalon olvasható: [www.theatlantic.com/unbound/interviews/interviews.htm](http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/interviews.htm).  
Frazier-oldal: [www.ncteamericancollection.org/litmap/frazier\\_ian\\_mt.htm](http://www.ncteamericancollection.org/litmap/frazier_ian_mt.htm)
- <sup>24</sup> A National Organization for Women (NOW) oldala: [www.now.org](http://www.now.org)
- <sup>25</sup> The New York Times: [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)
- <sup>26</sup> John Irwing cikkei a New York Times 1992. május 29-i, illetve 1992. június 7-i számában jelentek meg *Pornography and the New Puritans*, illetve *Is Pornography To Blame?* címmel. A cikkek a lap archívumában pénzért elérhető.
- <sup>27</sup> Roger Rosenblatt a New York Times 1990. december 16-i számában írt Ellisről először cikket *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?* címmel, valamint *Letter To Editor* című írásában vitakozott John Irwinggel (1992. május 3.) A cikkek a lap archívumában pénzért elérhető.





- <sup>28</sup> Donna Tartt (1963 – ) amerikai regényíró, a Bennington College-ban ismerkedett meg Bret Easton Ellis-szel. Regényei a *The Secret History* (1992) és a *The Little Friend* (2002).  
Tartt oldalak: [www.purpleglitter.com/donna\\_tartt](http://www.purpleglitter.com/donna_tartt); [www.geocities.com/SoHo/8543/dmain.htm](http://www.geocities.com/SoHo/8543/dmain.htm)
- <sup>29</sup> Az 1857-ben alapított amerikai *The Atlantic Monthly* irodalmi-kulturális magazin, politikai tárgyú cikkeket éppúgy közöl, mint könyvkritikákat és szépirodalmat. Vannevar Bush például itt publikálta az 1945-ös *As We May Think* című írását, amely később a hypertext-elméletek egyik referenciaszövege lett.  
Az *Atlantic Monthly* elérhető online a [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com) címen, archívuma a <http://cdl.library.cornell.edu/moa/browse/journals/atla.html> címen található.
- <sup>30</sup> A Queen Elisabeth 2 honlapja a [www.qe2.org.uk](http://www.qe2.org.uk) címen érhető el.
- <sup>31</sup> Az 1989–1991 között készített, 29 részes kultikus tévésorozat társrendezője és -írója David Lynch és Mark Frost. A sorozatot 1992-ben követte az „előzményeket” elmesélő *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*Twin Peaks – Tűz, jöjj velem*) című egész estés film, szintén David Lynch rendezésében.  
A sorozat hivatalos honlapja: [www.cenedra.com/twinpeaksmain.htm](http://www.cenedra.com/twinpeaksmain.htm); egyéb szájtok: [www.twinpeaks.org](http://www.twinpeaks.org); [www.twinpeaksgazette.com/tp/](http://www.twinpeaksgazette.com/tp/). David Lynch honlapja: [www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com)
- <sup>32</sup> Az eredetiben: „I just like to keep – abreast, he says, winking at Chloe.” (Glamorama, 44.) Az abreast itt egy lefordíthatatlan szójátékot indít el, lévén, hogy magában foglalja a breast (női mell) szót is. (Kb. „Szeretek csöcsközelben lenni.”)
- <sup>33</sup> A *Less Than Zero* filmváltozata (rend. Marek Kanievski, 1987) magyarul *Fagyponat alatt* címmel került forgalomba.
- <sup>34</sup> A Vanity Fair honlapja: [www.vanityfair.com](http://www.vanityfair.com)
- <sup>35</sup> Morgan Entekin (1956– ) a Simon & Schusternél többek között Ellis *Less Than Zero*-jának szerkesztője. 1991-től az *Atlantic Monthly Press* tulajdonosa.  
Pályafutásáról áttekintést nyújt a következő oldal: [www.csmonitor.com/2004/0114/p19s01-bogn.html](http://www.csmonitor.com/2004/0114/p19s01-bogn.html)
- <sup>36</sup> Ajai Singh „Sonny” Mehta (1942– ) indiai származású szerkesztő, 1987-től az Alfred A. Knopf kiadó elnöke. Felesége, Gita Mehta (1943? 1944? – ) író.  
Gita-oldal: <http://voices.cla.umn.edu/newsite/authors/MEHTAGita.htm>
- <sup>37</sup> Raymond Carver (1938–1988) amerikai költő és novellista, sokak szerint az észak-amerikai minimalizmus legmeghatározóbb egyénisége. Carver magyarul: *Nem ők a te férjed* (szerk. Géher István; Kalligram, 1997, ford. Barabás András et al.)  
Carver az interneten: <http://world.std.com/~ptc/>
- <sup>38</sup> Gary Fisketjon (1954– ) a Vintage szerkesztőjeként olyan szerzőkkel dolgozott, mint Don DeLillo, Raymond Carver vagy éppen Ellis, akivel 1990-ben ismerkedett meg.  
Fisketjon interjú: [www.breaktech.net/EmergingWritersForum/View\\_Interview.aspx?id=87](http://www.breaktech.net/EmergingWritersForum/View_Interview.aspx?id=87)
- <sup>39</sup> Susan Minot (1956– ) amerikai író. Regényei: *Evening* (1999); *Monkeys* (2000); *Lust and Other Stories* (2000); *Rapture* (2002); *Poems 4 A. M.* (2003)  
Minot-oldalak: [www.bedfordstmartins.com/introduction\\_literature/fiction/minot.htm](http://www.bedfordstmartins.com/introduction_literature/fiction/minot.htm);  
[www.randomhouse.ca/catalog/author.pperl?authorid=20823](http://www.randomhouse.ca/catalog/author.pperl?authorid=20823)
- <sup>40</sup> David Leavitt (1961– ) amerikai szerző, jelenleg a Princeton University-n tanít. Az amerikai gay-literature egyik legragyogóbb tehetségeként tartják számon. Magyarul egy novellásgyűjtemény olvasható tőle: *Arkansas* (Ulpius-ház, 2003, ford. Kodaj Dániel et al.)  
Leavitt-oldalak: <http://web.english.ufl.edu/faculty/dleavitt/>;  
[www.glbtc.com/literature/leavitt\\_d.html](http://www.glbtc.com/literature/leavitt_d.html)
- <sup>41</sup> Jay McInerney (1955– ) amerikai író, Bret Easton Ellis-szel és Tama Janowitz-cal (1957– ) együtt

hármójukat sokáig mint az újabb minimalista nemzedék legkiemelkedőbb tagjait emlegették. Magyarul: *Bright Lights, Big City* (1984): *Fények, nagyváros*. (Európa, 1993, ford. B. Siklós Márta.); *Brightness Falls* (1992): *Lángos csillag fakul* (Európa, 1996, ford. M. Nagy Miklós); *The Last of the Savages* (1996): *Az utolsó Savage* (Európa, 1997, ford. M. Nagy Miklós)

McInerneyről oldalak: <http://oneweb.utc.edu/~tnwriter/authors/mcinerney.jay.html>;  
[www.randomhouse.com/vintage/catalog/results\\_author.pperl?authorid=19985](http://www.randomhouse.com/vintage/catalog/results_author.pperl?authorid=19985)

- <sup>42</sup> Hannah Arendt (1906–1975) német származású amerikai politológus és filozófus. Ellis az 1963-ban megjelent könyvére, az *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*-re céloz. (Magyarul: *Eichmann Jeruzsálemben: tudósítás a gonosz banalitásáról*; Osiris, 2000, ford. Mesés Péter)

- <sup>43</sup> Hannah Arendtről oldal: [www.iep.utm.edu/a/arendt.htm#Bibliography](http://www.iep.utm.edu/a/arendt.htm#Bibliography); illetve egy linkgyűjtemény: [www.egs.edu/resources/arendt-links.html](http://www.egs.edu/resources/arendt-links.html)





GYURIS GERGELY

## AZ OLVASÓ JELENTÉSKÉPZŐ SZÁNDÉKA

(Bret Easton Ellis: *Glamoráma*)

Az elemzés tárgyául választott szöveget két szempontból tartom hasznosnak a szimulákrum felől megközelíteni. Egyrészt a Baudrillard által teoretizált problémakör<sup>1</sup> jól kivehetően tematizálódik a regényben, mondhatni, ez az, amit a cselekmény igazi tétjeként jelölhetnénk meg. Másrészt, bár az ábrázolt tárgyiasságok lehengerlően nagyszámú és iteratív szerepeltetése látszólag egy világszerű, a referenciális olvasás sikerével kecsegtető befogadási stratégiának kedvez, ez a lehetséges olvasási mód alapjaiban rendül meg, mielőtt még az elsődleges befogadás egyáltalán elnyerné esztétikai implikációit. Hogyan is tekinthetnénk a „valóságból” nyert köznapi tapasztalatainkkal összeegyeztethetőnek például a topmodellekből álló terrorista szervezet ténykedését?

Első hallásra talán erősen fellengzősnek hathat egy mára már a közhely diszkrét bájával rendelkező irodalomelméleti megfontolás emlegetése, ugyanakkor a *Glamoráma* kapcsán mégis kétségkívül indokolt: a szerző, évekkel az *Amerikai Psycho* botrányos fogadtatása után, újra csak interjúban volt kénytelen cáfolni, hogy Victor Ward valójában ő lenne, vagy hogy privát élete és a regénybeli események közötti bármiféle azonosítás megalapozott.<sup>2</sup> (Ami annál is érdekesebb, mivel a *Glamoráma* sokkal megfontoltabban bánik az erőszak és a pornográfia „művészi” megjelenítésével, így nem valószínű, hogy a fenti feltételezések érdekvédelmi szervezetek érdekeit szolgálnák, mint ahogy ez a *Psycho* esetében történt.)<sup>3</sup> Kérdés, hogy mi az oka annak, hogy az olvasóközönség egy tekintélyes része következetesen úgy tesz, „*mintha lenne az* [tudniillik a valóság és a szöveg lehetséges világa közötti – azonosításon alapuló – megfeleltethetőség], *ami nincs*”. Természetesen nem lebecsülendő egy ilyen olvasói hozzáállás, hiszen jelzi a regénnyel szemben felmerülő alapvető értelmezői bizonytalanságot, amelyet még a „hivatásos” olvasók egy bizonyos hányada is úgy artikulált, hogy a regény minősége legalábbis kétséges.

Magyarországon Kulcsár Szabó Ernő figyelmeztetett elsőként (és talán egyedülként is)

<sup>1</sup> Jean BAUDRILLARD: A szimulákrum elsőbbsége (ford. GÁNGÓ Gábor) *Testes Könyv* I. 161-193. Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. (szerk. KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor S.K., ODORICS Ferenc)

<sup>2</sup> Vö.: „[...] I really believe that the readers are smart and sophisticated enough to realize that the author is not the narrator of his novels. Writing fiction is an act of imagination and fantasizing, and it's not relating in prose what you've been doing for the last two or three years.”

Az interjú olvasható a <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html> címen.

<sup>3</sup> Emlékeztetőül: többek között az erőszakos, a pornográf és a szókimondó szöveghelyek okán vádolták főleg feministák azzal a képtelenséggel, hogy Patrick Bateman alakján keresztül „él és öl” a szerző.

arra, hogy „a »valóság« felől olvashatatlanak bizonyult” szöveg – és kiváltképp a második rész – paradox módon akkor válik megközelíthetővé, ha „a befogadás fölismeri, [hogy] az olvasást éppen annak teljesületlensége lehetetleníti el, ami létesíti: a jelentésképzés szándéka.” Szerinte azon a ponton, hogy az olvasóval ugyanaz történik meg, mint Victor Warddal, „az egész újkori világtapasztalat egyik alapismérve [eredeti és másolat, fikció és valóság szétválaszthatóságának a lehetősége] vesztí el érvényét.”<sup>4</sup> Konkrétan ez azt jelenti, hogy az a gyakori befogadói reakció, miszerint a *Glamoráma* részben túlírt, részben unalmas szöveg, annak tulajdonítható, hogy a szimulákrum működése nem csupán a jelentésréteget, de a regényt mint textuális képződményt is meghatározza, azaz az olvasó nem regényt, hanem „regényimitációt” kap a pénzéért.

Az utóbbi kijelentés természetesen több szempontból vitatható, hiszen e szóösszetétel révén könnyen védhetővé válik bármilyen gyér képességű szerző bármilyen alacsony kvalitásokat felmutató munkája. A kifejezés azonban nem valamiféle relativizmus legitimizálását célozza; leginkább a regényt illető diszkurzusok terén (különös tekintettel a minimalizmus/újrealizmus „irányzatára”) lezajlott változásokra kívánok vele reflektálni.<sup>5</sup> Ezenkívül a fogalom használata megkövetelné a definiálást, illetve elhelyezését az irodalomról szóló diszciplínák terminusaihoz képest. Mivel ez a jelen dolgozat kereteit meghaladó munkát igényelne, most megelégszem azzal, hogy csupán vázlatosan utalok azokra a (szöveg)jelenségekre, amelyek túlmutatnak a regény „hagyományos” fogalmán. Dolgozatom ezért a következőkben a jelentésréteg egyik meghatározó elemeként tételezett szimulákrum fogalmára koncentrálok, előbb Baudrillard tanulmányának néhány kérdéses pontját felmutatva, majd a *Glamorámát* elemezve.

Mivel az említett Baudrillard-tanulmány bizonyos pontjai kérdésesek a szimulákrum működését, mibenlétét és a fogalom használhatóságát illetően, egy összefoglaló kritikai olvasatot kísérek meg, amelynek során megpróbálok rámutatni a szövegben található ellentmondásokra, illetve összeolvasni a glasersfeldi ismeretelmélet markáns reprezentációját adó *Bevezetés a radikális konstruktivizmusba* című munka vonatkozó elemeivel.<sup>6</sup>

A Szimulákrum elsőbbsége megközelítésemben a világ és az észlelő/érezkelő szubjektum közötti viszonyt írja le. A szöveg cáfolja azt a hagyományos – metafizikus – felfogást, miszerint „a jel mélységében visszaadhatja a jelentést, hogy egy jel átváltható a jelentésre, és hogy valami [Isten, az igazság, vagy más totalizált entitás] ennek biztosítékául szolgál.” Megkérdőjelezi a kauzalitás szemléletének érvényességét; Baudrillard kifejezésével élve: búcsút int itt az egész metafizika, mivel nincs többé tükör a lét és annak megjelenési formái között, a valódi és fogalma között, vagyis az utánzás, a kettőz(őd)és, illetve a paródia jelenségei helyett a reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról van szó, azaz minden reális folyamat

<sup>4</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: Bret Easton Ellis: *Glamoráma. Élet és Irodalom*, 2000. VIII. 25., 17.

<sup>5</sup> A klasszikus realizmus befogadó normáinak összefoglalóját adja Catherine BELSEY: *A szubjektum megszólítása* című tanulmánya (ford. PETE Klára). Helikon, 1995/1-2., 14-41.

<sup>6</sup> Ernst von GLASERSFELD: *Bevezetés a radikális konstruktivizmusba*, (ford. SARANKÓ Márta). *Testes Könyv* 1., 91-111.





elnyomásáról önnön műveleti képmása által: ennek eredményeképp a valóság immár soha többé nem jöhet létre.<sup>7</sup>

Túl a fogalmak meghatározatlanságából és az inkább esszéigényű retorikából, illetve a hivatkozások, bizonyítások hiányából fakadó homályosságon, a legfőbb problémát a szimulákrum időbeli elhelyezhetőségében látom. A tanulmány többször él „a szimuláció, a szimulákrum kora” kifejezéssel, ami azt implikálja, hogy az emberiség történetében kijelölhető egy adott pillanat, ahonnan a szimulákrum kora számítandó; míg az ezt megelőző intervallumra a „valóság” megnevezés érvényes. Erre következtethetünk a kép fázisainak időbeli strukturálását elvégző szövegrész alapján.<sup>8</sup>

Találkozunk azonban egy ezzel homlokegyenest eltérő értelmezési lehetőséggel is, tudniillik, hogy a szimuláció lehetősége potenciálisan mindig is adva volt, vagy radikálisabban: mindig már a szimulákrum logikája működött a valóság „fedőneve” alatt. Ezt sugallja a képrombolók esetét taglaló rész,<sup>9</sup> illetve a közelebbről meg nem határozott első-, második- és harmadrendű szimulákrumok<sup>10</sup> megkülönböztetése. Szintén ide kapcsolhatjuk Borges idézett meséjét a Birodalmat lefedő térképről: hiszen semmi nem szavatolja (még Borges narrátora sem), hogy valóban a térkép pusztulásáról lenne szó: nagyon is védhetőnek látszik az az interpretáció, amely szerint eldönthetetlen, hogy a Birodalom vagy a térkép pusztul el.

A „mindig már szimulákrum” és a „szimuláció kora” két, egymást kizáró elméleti lehetőség; annak tétje pedig, hogy melyiket fogadjuk el, igen nagy. Abban az esetben, ha utóbbi mellett tesszük le a voksunkat (a „szimuláció kora” egyébiránt hangsúlyosabb a szövegben), el kell fogadnunk, hogy a valóság valóban soha többé nem jöhet létre, ami viszont magában rejti azt az elgondolást, hogy maga a valóság került „válságba”, a valóság az, ami változik. De: ha a valóság a változó Baudrillard egyenletében, vajon miért kéri számon például a mindenkor hatalmon és intézményeken a felelőtlen működést?<sup>11</sup> Arról nem is beszélve, hogy a kárhoztatott metafizika nemhogy búcsút intene, hanem egyenesen beint – a nyelven keresztül visszalopva magát – Baudrillardnak; valóságostul, mindenestül.

<sup>7</sup> Mindezt BAUDRILLARD globálisan érti, azaz az élet minden területén érvényesülő folyamatként kezeli a szimulációt, amelyet azzal támaszt alá – és ez a tanulmány egyik interdiszciplináris vonása –, hogy például az irodalomtól elkezdve, az orvostudomány, a hadtudomány, a vallás, az etnológia, a történelem, a szórakoztatóipar, a politika tudományán át a gazdaság, a média, a biológia területeivel bezárólag, tehát igen széles horizontot szemmel tartva hozza. Másrészt térbeli értelemben vett globalitásról van szó: a szimulákrum kivétel nélkül mindenhol érvényesül.

<sup>8</sup> Vö. BAUDRILLARD, 165. A kép fázisai: 1. egy mély realitás visszatükrözése; 2. a mély realitás elleplezése és eltorzítása; 3. a mély realitás hiányának elleplezése; 4. a kép önmaga tiszta szimulákruma.

<sup>9</sup> Vö. BAUDRILLARD, 163-164.: „Mert talán tudták, hogy a kép semmit sem jelenít meg, pusztán játék, de éppen ez az igazi játék. S azt is tudták, veszélyes leleplezni a képeket, mert azt leleplezik, hogy mögöttük nincsen semmi.”

<sup>10</sup> Vö. BAUDRILLARD, 161.

<sup>11</sup> „Új erőre kapni a halálban, újraindítani a körforgást a válság, a negativitás és az anti-hatalom tükrében – ez egyetlen alibi-megoldása minden hatalomnak, minden intézménynek, hogy megtörje felelőtleniségének, alapvető nem-létének, már-látott és már-meghalt jellegének ördögi körét.” Vö. BAUDRILLARD, 175. (Kiemelés tölem. Gy. G.)

Ha ellenben az első lehetőséget választjuk, elfogadva, hogy a szimuláció mindig is alapvetően jellemezte a valóságot, csupán a technikai apparátus, a globalizáció és a média révén ez ma már könnyebben belátható, kérdéses, hogy a francia szerző miért használja fogalmait olyan botrányos kétértelműséggel. Hiszen „[a] valóság soha többé nem jöhet létre” így azt jelentené, hogy az a viszony, amely a szubjektum és a valóság között áll fenn, és amely – a korábbi metafizikai elképzelések szerint – a reális és a reális jeleinek azonosításán alapult, tarthatatlanná vált.

Ezen a ponton a baudrillard-i episztemológia megfeleltethetőnek tűnik – igazolandó egyúttal az utóbbi értelmezést is – azzal a konstruktivista horizonttal, amely az ismeretelmélet fő stratégiáját nem a valóság tükrözésében, hanem inkább a világmodellek konstruálásában látja artikulálhatónak. A megismerés, ahogy Glaserfeld fogalmaz, nem a magánvaló világ leírása (hiszen ekkor szükségünk lenne egy kritériumra, amely alapján képesek lennénk megítélni, hogy mikor helyes/igaz egy leírás), tehát nem az ontológiai valósággal való ikonikus egyezés keresése, hanem olyan „passzoló” viselkedés- és gondolkodásmódok keresése, amelyek kizárólag az átélésünk világában levő tapasztalatok rendjét és organizációját érintik a valóságot, mint világ-modellt, mi magunk konstruáljuk. A „szimuláció kora” itt végképp értelmét veszíti, helyette az emberiség tudatosodási folyamatának egy olyan stádiumáról lehetne beszélni, amikor megszületik az igény, hogy a valóság minél pontosabb tükrözése helyett világmodellek konstruálásban gondolkodjunk, de amikor még a metafizikai hagyomány is erősen érezteti a hatását, és a szubjektumok nem feltétlenül számolnak e hagyomány diktálta ismeretelmélet zsákutcaival.

Végző soron az látszik a legvalószínűbbnek, hogy Baudrillard egy válság körvonalazására tesz kísérletet tanulmányában, két ismeretelméleti paradigma a köznapokban is tetten érhető küzdelemről számolva be, illetve megállapítja a metafizikai hagyományból táplálkozó episztemológia anomáliáinak mindinkább feltűnő létét.

Alábbi elemzésemben azt próbálom bizonyítani, hogy a *Glamoráma*<sup>12</sup> e válság szépirodalmi igénnyel megírt „dokumentációját” nyújtja.

Az 1998-as *Glamoráma* jól mutatja azokat a szövetsajátosságokat, amelyek a szerző védjegyeként már korábbról is ismerősek lehetnek. Összemérve az előző alkotásokkal, valóban a hasonlóságok tűnnek fel először: a főszereplő az egyes szám első személyű elbeszélés révén egyúttal narrátor is; a szereplők sikeres, gazdag, „esztétikus” emberek, vagy erre törekednek; a megjelenített lehetséges világ Amerika, ezen belül New York társasági elitjének világát idézi; a karakterek legfőbb attribútumait pedig ezúttal is a fogyasztói társadalom élenjáró márkái jelölik. Az ellisi regénypoétika aspektusából az egyező vonások különösen a *Glamoráma* és az *Amerikai Psycho*<sup>13</sup> párhuzamában lehetnek relevánsak, a fentiekén kívül például a főszereplők jellemének ellentmondásai kapcsán. A mi szempontunkból azonban sokkal fontosabbak a különbségek; egészen pontosan az, hogy a *Glamoráma* hozott-e valami újat a korábbi szövegekhez képest, vagy csupán egy megszokott elemeket felmutató alkotásról, az *Amerikai Psycho* „light” változatáról beszélhetünk.

<sup>12</sup> Bret Easton ELLIS: *Glamoráma* (ford. M. NAGY Miklós) Európa Könyvkiadó, Bp., 2000.

<sup>13</sup> Bret Easton ELLIS: *Amerikai Psycho* (ford. BART István) Európa Könyvkiadó, Bp., 1999.





Ellis egy interjúban a *Glamoráma* legfőbb újdonságát a cselekményben, illetve abban jelölte meg, hogy a szövegnek „*van narratívája*”, ami szerinte a témaválasztással, nevezetesen az „*összeesküvés*” (conspiracy) témájával függ össze.<sup>14</sup> A *Glamorámát* megelőző regények ismeretében nyilvánvaló – bár az interjúból ez nem derül ki –, hogy itt nem egy metafikciós gyakorlatnak egy történetközpontú, lineáris ívű poétikával való felcserélésére kell gondolnunk;<sup>15</sup> a változás inkább azon mérhető le, hogy a *Glamorámában* egy nagy narratíva (az összeesküvés) szervezi a cselekményt, ellentétben az *Amerikai Psychóval*, amelynek tárgya (egy sorozatgyilkos yuppie „vallomása”) az egymáshoz lazán kapcsolódó mikronarratívák alapján felépülő regénystruktúrájának kedvez.<sup>16</sup> Mivel a befogadás tapasztalatai azt mutatják, hogy e nagy narratíva (miben)léte nagyon is kétséges, legalábbis a hagyományos értelemben, és mert a szerzői intenciókat szokás – okkal – némi szkepszissel kezelni, javasolom, vizsgáljuk meg a történetet részletesebben.

A helyszínek alapján a *Glamoráma* két nagyobb, egymástól élesen elkülönülő tartalmi egységre bontható; a markáns tagolást látszólag az igazolja, hogy egyrészt a főszereplő célja és a történet irányultsága megváltozik, másrészt a második rész mintegy lerántja a leplet a szöveg lehetséges világáról, szinte teljes egészében módosítva a szöveghorizont (vagy ha úgy tetszik, az olvasó elvárásai horizontján konstituálódó jelentés) jellegét. A botrányba fulladt klubmegnyitót követően Victor egzisztenciája finoman szólva ellehetetlenül, egy 300.000 dolláros megbízás azonban úgy tűnik, kirántja a maga keverte slamasztikából: így kerül a főszereplő New Yorkból Európába, ahol a feladata egy Jamie Fields nevű színésznő felkutatása lesz. A színésznőről viszont kiderül, hogy egy olyan modellekből álló terrorista csapat tagja, akik kegyetlen merényleteket hajtanak végre különböző közéleti személyiségek, épületek, repülőgépek ellen. Az összeesküvés – amely a regényben Victor erőszakos szervezésével veszi kezdetét –, lényegét tekintve olyan társulás, amely egy adott, a hatalom által illegitimnek, törvénytelennek minősített cél elérésére szövetkezik. Az összeesküvés atmoszféráját lényegéből fakadóan a titok, az enigmatikusság jellemzi. Talán nem mondunk újdonságot, ha feltételezzük, hogy egy összeesküvést tematizáló regénnyel kapcsolatos olvasói elvárás az aktuális enigma körül fog szerveződni, vagy másképp megfogalmazva, a befogadást az enigma felfejtésének, a titoktalanításnak az ígérete (pl. allúziók formájában) teszi érdekeltté. Az tehát, amit Catherine Belsey állít a klasszikus realizmus történetiségéről, többszörösen érvényesnek tűnik esetünkben: a gyilkosságot, háborút, szerelmet, utazást elbeszélő szövegek egyik lehetséges eszköze az enigma,<sup>17</sup> míg egy összeesküvésről szóló szövegnél éppen fordított a helyzet, hiszen itt az enigma tétéleződik fő témaként, az összes többi pedig a kifejtés, a történetiség szolgálatában ennek rendelődik alá.

<sup>14</sup> Vö. „I haven't finalized it yet, but I really do think that, because I wanted to write about a conspiracy, the plot just flowed from that.” In. <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

<sup>15</sup> Mint például Paul AUSTER-nél a *New York trilógiát* követően megfigyelhető egy ilyen tendencia.

<sup>16</sup> Az *Amerikai Psycho* kapcsán ez az idő kezelésére is érvényes, a szöveg akár több év történéseit is felölelheti, míg a *Glamoráma* cselekménye maximum másfél-két hónap, az idő múlása pedig szövegszerűen is jelzett.

<sup>17</sup> Vö. BELSEY, 25.

Ilyen, az enigmatikusságra utaló önreflexív (és ezért bizonyos értelemben metaszintű) szövegrésszel találkozunk a *Glamoráma* elején:

„[...] úgyhogy nem akarok egy csomó süketelést, csak a sztorit, áramvonalasan, színezés nélkül, a velejét: ki, mit, hol, mikor, és ki ne felejtse a miértet sem, bár a száználmas ábrázatok láttán az a határozott benyomásom, hogy a miértre nem kapok választ – na, gyerünk, a rohadt életbe, mi a sztori?” (13.)

A „mi a sztori?” úgy vonatkozik a szövegbeli történésekre, hogy egyúttal jelzi az elbeszélő és az elbeszéltek közötti távolságot. E gesztus azért érdekes, mert megismétli a jelen idejű narráció<sup>18</sup> immanens funkcióját: a jelen idő implicit módon azt fejezi ki, hogy „minden esemény éppen most”, az olvasásunk alatt<sup>19</sup> történik, az elbeszélőnek tehát nincs rálátása a történet egészére, mindig csak az aktuális eseményekre képes reflektálni. A „mi a sztori?” ugyanezt a viszonyt képzi meg, szó szerinti jelentése: „nem tudom, hogy mi a sztori, valaki mondja meg”; ugyanakkor paradox módon a narrátor csupán az „éppen most”-ot megengedő tudatlanságát ássa alá: hogyan lehet, hogy egy személy, akinek kizárólag a jelenre vonatkozólag lehetnek csak ismeretei, tud a – jövő ismeretét feltételező – sztoriról? Ezáltal az egyszerű jelen idő sugallta viszony elbeszélő és elbeszélte között alapjaiban rendül meg, létrejön a már említett távolság,<sup>20</sup> amely lehetővé teszi, hogy a szövegnek egy metaszintet is tulajdonítsunk (azaz egy olyan síkot, ahol a szöveg illetve a befogadás működésének hogyanja van kódolva). A narratív struktúrában több, ehhez hasonló ellentmondást találhatunk, amikor is a motivált én-elbeszélő olyan tudást mutat fel, amelyet nem lehet a saját tapasztalataival, tanúk „jelentésével”, vagy a „reading off” technikával (amikor a szereplők külső megnyilvánulásából következtet az elbeszélő) magyarázni. Ezt a kialakult paradox helyzetet jól reprezentálhatja egy másik példa:

„felpattanok a Vespámra, berúgom, és elsőprök a Park Avenue-n, anélkül hogy visszanéznék, pedig ha visszanézek, láthattam volna, hogy Lauren ásít, miközben leint egy taxit.” (164. Kiemelés tőlem. Gy. G.)

Érdemes még egy szempontból szemügyre venni a metaszintet biztosító szövegrészt. Azt, hogy a kérdések itt valóban egy későbbi enigma alakzatának megjelenési lehetőségét hordozzák magukban az olvasó elvárásai horizontján, bizonyítja többszöri ismétlődésük az összeesküvés kibontakozásáig:

„Szünet, újabb slukk, aztán lehajtom a fejem, és úgy fújom ki a füstöt, hogy ne menjen az

<sup>18</sup> A szöveget ritkán múlt idejű visszaemlékezések törik meg.

<sup>19</sup> Vö. BELSEY, 30.

<sup>20</sup> A jelen diegézisét akaratlanul bomlasztják még az idő kezelésével kapcsolatos problémák: az olvasó ismeretei és a szöveg információs bázisa között lehetnek kizáró ellentmondások: pl. 2pac Shakur rapsztár, aki élő szereplőként jelenik meg a szövegben, a regény kiadását követően halt meg egy utcai lövöldözésben.





arcába. – Ööö... mi a sztori?" (59.) és „– Na gyerünk, mesélj! Mi, hol, mikor, ki? – Felfigyelt rá valaki, hogy a legfontosabb kérdés nem hangzott el? A »miért«?" (98.)

A kérdések első fejezetben való elhelyezése azt indukálja, hogy a szöveg előbb-utóbb válasszal fog szolgálni. Az első fejezet – amely az első tartalmi egységet öleli fel – végkicsengése látszólag az összes feleletet megadja. Ezek szerint a regény középpontjában Victor karrierje állna (hiszen a szövegnek már majdnem a felén túljutottunk), a karrierregények tradicionális „egyszer lenn, egyszer fenn”-séma szerint pedig most következne Victor felemelkedése, F. Fred Palakon megbízatása révén. Mint korábban jeleztük, a második, Európában játszódó rész azonban totálisan dekonstruálja eddig felépített koncepciókat, akárcsak majdan az összeesküvéssel kapcsolatos elképzeléseinket (erről később még bővebben). Előbbire finom utalások:

„– Te azt hiszed, mindent tudsz, Chloe [Victor „hivatalos” barátnője]. – Hát nálad, bazmeg, sokkal többet tudok – mondja. – Mindenki sokkal többet tud, mint te, és ez nem frankó.” (229.), illetve ennek variációi: „– Minden, amit tudsz, tévedés – mondja [Chloe]. – Minden, amit tudsz, tévedés.” (254.); „Mert minden, amit tudsz, tévedés, és mindenki okosabb nálad [mondja Damien, Victor főnöke is].” (256.)

Mielőtt részletesebben rátérnénk az európai színtér eseményeire, tekintsük át tömören, hogy mi az, amit az első fejezet alapján tudunk. Az a lehetséges világ, amelyben Victor modellként és színészként él, illetve egy klub megnyitásának részleteit felügyeli (nem mellesleg egy saját klub megnyitásának az ötlete is szerepel tervei között), meglehetősen homogén, mind a színre lépő karaktereket, mind az eseményeket illetően. Az *Amerikai Psycho*val ellentétben, ahol a közéleti emberek közül főleg üzletemberek életébe nyerünk betekintést, itt – a cím ígéretét beteljesítve – a szórakoztatóipar jeles tagjai szerepelnek. A yuppie-k valóságához képest itt nem válnak lényegessé a társadalmi különbségek (lásd az *Amerikai Psycho* vonatkozó fejezeteit és a hajléktalanok állandó emlegetését), a *Glamorámában* mindenki egyformán jólöltözött, gazdag, sikeres, vagy minden esélye megvan ezen tulajdonságok birtoklására. A cím azonban megtévesztő, hiszen a több száz híresség, akiket a regény felsorakoztat, szinte semmilyen szerephez – azon kívül, hogy vannak – nem jutnak. Funkciójuk egy-két mikronarratíva „színesítésében” merül ki a róluk szóló pletykák, aranyköpések elmesélésével.<sup>21</sup> Egy-két kivételtől eltekintve még csak meg sem szólalnak, általános jellemzőjük a statikusság. Míg az *Amerikai Psycho*ban csak a tárgyak, márkák végeláthatatlan sorolása folyt, addig a *Glamorámában* a színészek, sportolók, a divat neves személyiségei stb. is erre a sorsra jutnak. Jelentőségük (hogy híres emberek) egyrészt azzal vész el, hogy mint jelölők, a tárgyak és márkanevek szintjére redukálódnak, másrészt pedig azért képtelenek elnyerni jelentésüket (hogy a világ egyéb entitásaihoz képest különleges státuszú személyek, jel- és hírértékük magasabb az „átlaglétézőknél”), mert egyszerűen

<sup>21</sup> Pl. „– Tudjátok, mit mondott Antonio [Banderas] Melanie Griffithnek, amikor először találkoztak? – Enyém dákó nagyobb, mint el daco de Don?” (105.)

nincs mihez/kihez képest viszonyítani kiemeltségüket a szövegbeli jelölők rendjében: ahol tehát jelentős-ségük egymást oltja ki. Az, hogy a narrátor aktuálisan „hírességeket” említ, lényegében értelmetlen; a hírességek világában a kifejezés relativitását két idézettel is megvilágíthatjuk:

„Tömve van a bár: fehér srácok rastafrizurával, fekete lányok nirvánás pólóban, grunge nehézfűk, tüsi hajú body building-királynők moherben és neonban, Jamie Dickerson, testőrök és modelljeik [...]” (50.) és „[...] az edzőmet, Reedet épp filmezi a „Buliájánló” stábja, a hírességek edzőiről szóló anyagot forgatnak, olyanokról, akik híresebbek, mint a hírességek, akiket edzenek [...]” (83. Kiemelések tőlem. Gy. G.)

Egyetlen fontos szerepük a narratívában a populáris kultúra viszonylatában lehet. A diszkurzus, amely meghatározza a párbeszédet, a szereplők közötti kapcsolatot (és az olvasó megértését) a populáris kultúra intertextusként érthető korpusza.

Az eddig mondottak ellenére azonban nem feledkezhetünk meg arról, hogy a *Glamoráma* jelölőstruktúrája bizonyos értelemben korrelál a mi aktuális világunkkal. Ezen a ponton, úgy látszik, a dolgozat önmagát cáfolja, hiszen vizsgálódásunknak mindjárt az elején jeleztük, hogy a referenciális azonosításokat preferáló olvasói stratégiákat tudományosan jól cáfolható és ezért elvetendő megfontolásként kezeljük. Mégis, mivel az említett kapcsolatnak nem feltétlenül kell azonosításon alapulnia, a továbbiakban is kitartunk elképzelésünk mellett. A radikális konstruktivizmus ismeretelméletének fiziológiai alapjait kidolgozó Humberto Maturana felfogásában ugyanis az élő rendszerek (az emberek) a tárgyakkal, eseményekkel és folyamatokkal való interakciója során nem az entitásokkal (a dolgokkal, személyekkel) kerülnek kapcsolatba, hanem a szenzorikus receptorok által begyűjtött neurológikus jelekkel. Ebből következően tapasztalati világunk is az ilyen jeleknek a szimbolikus (azaz a nyelv) segítségével reprezentált struktúrája, ami annyit tesz, hogy az aktuális világot szükségszerűen mindig már – persze nem okvetlenül tudatosan – textusként kezeljük.<sup>22</sup> Így amikor bármely szöveg lehetséges világa, illetve a mi aktuális világunk közötti viszonyra kérdezzük rá, mindig már a jelölők közötti kapcsolat hogyanjára vagyunk kíváncsiak.

Ezúton egyszerre kerüljük ki a jelölő-jelölt vitatható azonosságát állító diszkurzusok zsákutcáját, és kapjuk meg azt a pozíciót, ahonnan a recepcióesztétika elméleti koncepciója<sup>23</sup> az irodalom és a gyakorlati élet megfeleltethetőségére pragmatikusan is igazolhatóvá válik.

<sup>22</sup> Az autopoietikus rendszerek elméletének tömör összefoglalóját lásd ODORICS Ferenc: *Empirizmustól a KONstruktivizmusig* 63-67. ICTUS, Szeged, 1996.

<sup>23</sup> Vö.: „A megértés mindig egy kérdésfeltevés, 'a tudakozódás miszerintje' alapján tájékozódik, s így a dolog előzetes megértése irányítja, mely a kérdező érdekeltségén alapul. Minden megértő interpretáció előfeltételezi, hogy 'ez az érdek valamiképp az interpretálandó dologban is eleven, s kommunikációt létesít a szöveg és az értelmező között'.” (BULTMANNt idézi JAUSS.) Hans Robert JAUSS: *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához* 196. (ford. BONYHAI Gábor) In. *Helikon* 1981/2-3., 188-207. (Kiemelés tőlem. Gy. G.)





Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a sztárok százait felvonultató *Glamoráma* megértésében a populáris kultúra (textusként vagy intertextusként értett) történéseinek, jeles résztvevőinek, diszkurzusainak ismerete lesz alapvető követelmény; a jelölők egyeztetése pedig intertextuális stratégiát kíván meg. A populáris kultúrának a *Glamoráma*ban tétéleződő modellje szerint ez a tér nem tagolható aktív és passzív, termelő és fogyasztó rétegekre. Mindenki potenciálisan és egyszerre termelő és fogyasztó, a portásoktól, pincérektől kezdve a befutófélben lévő modelleken és színészeken át az „igazi” sztárokig. A hierarchia a siker tengelyén szerveződik, ez azonban nem jelenti, hogy az elért siker állandó pozícionáltságot eredményezne: nem csupán a populáris kultúra termékei, tárgyai reprodukálhatóak, sokszorosíthatóak, felcserélhetőek, hanem az intézmények és a kulturális történelemben résztvevők is.<sup>24</sup> Ezt a siker értékelhetőségének pillanatról pillanatra cserélődő feltételeire lehet visszavezetni: a feltételek azonban olyan gyors ütemben változnak, olyannyira relatívak, hogy a játékszabályok követése lehetetlen, hacsak nem az állandó változás meghatározta – ellentmondástól sem mentes – mozgáshoz nem igazodik valaki. A következő terjedelmesebb idézet világosan szemlélteti, hogy mire is gondolunk, amikor azt állítjuk, hogy a siker nem a megértést, hanem az alkalmazkodást követeli meg:

„– Úgy értem – folytatja JD, hogy szerintem viszonylag menő.

– De a menő már nem menő – magyarázom. [...]

– Hogy micsoda, Victor?

– A nem menő a menő. Világos?

– A menő... többé nem menő? – kérdezi JD. – Erről van szó? [...]

– Nem. A menő nem menő. A nem menő a menő. Egyszerű, nem? [...]

– Victor, különben is tiszta ideg vagyok – mondja. – Ne csináld ezt velem!

– De hát ezen gondolkodni se kell. A nem menő a menő. A menő nem menő.

– Várj, oké? A menő nem menő? Ezt eddig jól mondom?

– Helyes. A nem menő a menő.

– De akkor pontosan mi a menő? – kérdezi JD, és pára gomolyog ki a szájából.

– A nem menő, JD.

– Szóval... a menő nem menő?

– P-pontosan. – Olyan hideg van, hogy csupa libabőr a bicepszem.

– De akkor mi nem menő? Ami nem, az mindig igen? Hogy van ez konkrét esetekben?

– Ha szükség van rá, hogy ezt definiálják, akkor lehet, hogy rossz bolygóra pottyantál – motyogom.” (28-29.)

Victor Ward ezen a ponton mint a szövegvilág legfőbb törvényszerűségének ismerője, vagyis mint autoriter személy jelenik meg, ami azért is meglepő, mert a jelentőségüket

<sup>24</sup> A hasonlóságra példa: „[...] és mindannyian műzlit eszünk, és mindönknek van pofaszakállja, és minden frankó meg tuti volna, ha nem lenne ilyen korán.” (69.) és „Mindannyian kábé egyformán nézünk ki: helyes arc (egy kivétellel), szuper test, klassz séró, finom metszésű száj – hipermodern srác vagy csibész kölyök, ki hogyan kéri.” (88.) és „[...] és az összes srác annyira hasonlít, hogy egyre nehezebb megkülönböztetni őket.” (95-96.)

elveszített sztárokhoz hasonlóan statikus karakter, akinek jellemében semmiféle állapotváltozás nem zajlik le, holott mind egzisztenciáját, mind környezetét tekintve a dolgok jelentős átértékelését megkövetelő események történnek. Az egyik magyarázat, hogy épp jelentéktelensége okán lesz a regény kitüntetett személye, annál is inkább, mivel saját bevallása szerint nemzedékének egy jelentős részét képviseli. (203.) Ez felveti azt az interpretációs lehetőséget, hogy a *Glamoráma* generációs regény volna, ahol a korábban pontosan nem definiált „mindenki” a harmincon aluliak táborát jelentené. Bár a szöveg tartalmaz olyan allúziókat, amelyekből a nemzedékek közötti feszültségre következtethetünk, csupán egyetlen markáns alak képviseli a harmincon felülieket, Victor apjának személyében. A kettejük közötti ellentét látszólag alkalmat ad arra, hogy a szöveget generációs regényként értelmezzük, ahol a két pólust a hagyományos értékfelfogásban élő apák és a jelek resznifikációját preferáló fiúk jelentenék, és ahol a populáris kultúra kedvezményezettjei értelemszerűen az utóbbiak lennének.

A cselekménybeli fordulat (az összeesküvés konkretizálódása) mellett a második tartalmi egység egyik legfontosabb tényezője, hogy Victor mind hatalmi, mind narratori pozíciójában elveszíti autonómiáját. A forgatócsoportok, filmes stábok, fotósok már a kezdetektől meghatározzák a *Glamoráma* ábrázolt tárgyiasságainak rétegét,<sup>25</sup> aminek funkciója szemléltetést abban merül ki, hogy megalapozza a hírességek világának hangulati töltését (hitelessé téve az ábrázolást), egyúttal utalva a média köznapi, általános jelenlétére. Az első fejezet végén azonban a filmes stábok mintegy „átveszik” az irányítást; az első konkrét utalás erre:

„[...] aztán mindketten elhallgatnak, és a rendező odahajol hozzám, és figyelmeztet: – Nem látszol elég feldűltnak – ami egyben a jel, hogy kimenjek a Florentből.” (243.)

Ettől kezdve Victor rendezői utasítások alapján cselekszik, elbeszélése pedig forgatókönyvek szövegeinek az ismétlésére redukálódik. Azáltal indul be a szimulákrum logikája, hogy a forgatások leírásai a történet szerves részeivé válnak, amelyet Victor beszél el, amely narráció forrása viszont a scenáriók szövege, ezen a ponton eredeti és modell, reprezentált és reprezentáló között végképp törlődik minden határ. Bár az imént forrásként jelöltük meg a scenáriókat, ami a fenti opozíciók érvényességét sugallja, a más-más forgatókönyvek és egymást váltó stábok (utóbbiak likvidálják is egymást), az önmagukat játszó színészek, a színészeket játszó színészek, a színészek hasonmásai (vagy: a színész-hasonmásokat játszó színészek?), akik saját halálukat játsszák el, a hullákon paradicsomlével keveredő igazi művér mégiscsak arról győznek meg bennünket, hogy a narratívának nincs biztos kezdőpontja.

<sup>25</sup> EGY KLUB SZÜLETÉSE címmel videofilmet forgatnak a klub megnyitásának részleteiről (14.); Victor interjút ad az MTV-nek (Music Television) (203-206.); ezenkívül a főszereplő igyekszik megszerezni egy szerepet a Rájahajók II. című filmben; mint modell, foglalkozásából adódóan is nagy szerepe van az életében a vizuális médiának.





Félreértés ne essék: a szimuláció nem ötletszerűen, a megadott oldalszámtól lesz az ábrázolt világ legfőbb jellemzője; ez az értelmezési lehetőség csupán ettől kezdve nyer *kontextuális* megerősítést, illetve kapnak értelmet az olyan célzások<sup>26</sup>, amelyekből arra következtethetünk (bár a mindent uraló szimuláció miatt ebben sem lehetünk teljesen bizonyosak), hogy a narratíva tulajdonképpen egy filmforgatókönyv szövege. Ha pedig még ez sem elegendő bizonyíték a *Glamoráma* világának eredendően szimulációs jellegére, lapozzunk Victor utolsó visszaemlékezését tartalmazó részhez, amelyben Chloéval való megismerkedésük első pillanatai elevenednek meg:

„– Akarod tudni, hogy végződik ez az egész? – kérdezte Chloe, lehunyva a szemét. Bólintottam. – Vedd meg a jogokat – suttogetta.” (655.)

Az olvasó úgy sétál be a szöveg kelepccéjébe, mint Victor a terroristák (?) csapdjába: csak mikor az értelmezhetőség totális kudarca fenyeget, válik mindkét részről nyilvánvalóvá a választott stratégia használhatatlansága. Az olvasónál ez a referenciális megfeleltetésekre törekvő befogadás, illetve a valóság-fikció dichotómikus modelljének feladásával jár. Victor esetében viszont a szimuláció-elvű világ veszélyeinek tapasztalata sem hoz váltást. Az új rend ellehetetleníti identitását: egyrészt már korábban, egy számítógépes manipuláció segítségével olyan film készül róla, amely terhelő bizonyíték ellene, mint Sam Ho, a koreai nagykövet fiának brutális gyilkosa ellen. Másrészt, miközben Bobby Hughes (a modellekből verbuválódott terrorista sejt feje) tehetetlen bábjaként maga is közreműködik a véres merényletek végrehajtásában, helyét egy tökéletes hasonmás foglalja el New Yorkban. Azok az utalások, amelyek minduntalan azzal szembesítik Victort, hogy mindig valahol másutt, más emberekkel volt, a végletekig hajtott, a szubjektumot sem kímélő kicserélhetőség elvére épülő populáris kultúra allúzióiként nyerek el értelmüket. A kicserélhetőség motívuma nem csupán a történet szintjén tűnik fel, hanem radikális változást hoz a narratív struktúrában is azáltal, hogy a hasonmás lesz a teljes 5. fejezet elbeszélője.

Bár Victor végez Bobby Hughes-zal (a többieket már korábban Bobby likvidálta), ez sem az összeesküvés enigmájának feloldását, sem az összeesküvés végét nem vonja maga után, ami ismételten megerősít bennünket abbéli elképzelésünkben, hogy ennek a világnak nincs olyan eredője, nullpontja, amely vagy aki mintegy képes uralni, befolyásolni a dolgok menetét.

A konspiráció céljával kapcsolatos – szereplői – válaszok egymást oltják ki. Az 5. fejezet tanúsága szerint megdől a talán legvalószínűbbnek tetsző ilyen értelmezés is, miszerint az események mögött Victor apja állt volna: hiszen egy közreműködő, kompromisszumokra hajló, az egyetemet újra elkezdő fiút „kap vissza” (a tékozló fiú szimulákrumtól ihletett parafrázisa?), aki ráadásul Dosztojevszkijt is újraolvassa (615.),<sup>27</sup> mégis, úgy tűnik, minden

<sup>26</sup> Pl. „Ez egyszerűen elfogadhatatlan forgatókönyv, bébi, de most éppen egy automata bankban vagyok a Vespámmal [...] (31.); „Szünet, közben végiggondolom ezt a scenárió[...]] (32.); „Az aláfestő zene Duran Duran – a középső korszakuk.” (37.) (Kiemelések tőlem.)

<sup>27</sup> Mintha az olvasó is ugyanezt tenné a hasonmással kapcsolatban. Vö. F.M. DOSZTOJEVSZKIJ: *A hasonmás*. (ford. GRIGÁSSY Éva) Magyar Helikon, Budapest, 1974.

marad a régiiben. Tovább folynak az üldözések, a gyilkosságok, Victor hasonmása pedig Lauren Hynde-dal (aki valójában egy Eva nevű ügynök) továbbra is neveket, kódokat, jelszavakat memorizál, akárcsak korábban a terroristák. A történet összeesküvés-szagú marad, mi több, az olvasó benyomása, hogy feltehetően az összeesküvés mindig is létezett, bárha közelebbről meg nem határozott célok nélkül; erre vall Victor utolsó előtti visszaemlékezése:

*„Sean egyszer csak azt suttogta a fülemben: – A srácok mind azt mondják, hogy Jamie egy kém. – Benned is megvan hozzá minden – suttogta Jamie a másik fülemben. [...] a távolban – a Világvége felé mögöttünk – ott volt egy filmes stáb. Úgy tűnt, mintha nem tudnák eldönteni, merre is kéne menniük, de amikor Jamie intett nekik, felénk irányították a kameráikat.” (640.)*

Összességében elmondható, hogy az olvasó elvárásai nem teljesülnek az enigma felfejtése kapcsán.

Elmondható, hogy a regény összes ígérete az enigmára vonatkozólag beteljesületlen marad, sőt, az sem világos, hogy egyáltalán mi az enigma.

Elmondható, hogy – Victor korábbi, s időközben befutott zenekarát idézve – „[s]emmi se történt”, illetve jóval az olvasás előtt már minden megtörtént.

Elmondható, hogy a ki, mit, hol, mikor, miért kérdések feltehetőek a *Glamoráma* olvasása folyamán, de nincs sok értelme: nem fogunk választ kapni rájuk.

Elmondható, hogy a szerző regényként adta közre ezt a szöveget, amit viszont csupán önmaga szimulákrumaként – amely úgy tesz, mintha lenne az, ami nincs [a szöveg, mint regény] – tudjuk olvasni, vagy még inkább: ami önmaga szimulákrumaként *olvastatja magát*.

Mindez elmondható, de csak egy dologban lehetünk biztosak: „A csillagok igaziak.”





NAGY FERENC

## A Glamoráma mint világmodell<sup>1</sup>

„Isten halott.” (Nietzsche)

„Nietzsche halott.” (Isten)

„Mindketten halottak.” (Odin)

(graffiti)

Bret Easton Ellis *Glamoráma*<sup>2</sup> című regényének vizsgálatával célokom egy olyan hipotézis felvázolása, amely kiindulópontot adhat a narratíva, valamint a regény szerkezetének és szemiotikai szabályainak összekapcsolására és rendszerszerű leírására.

A szöveg középponti problémája, vagyis témája az összeesküvés. Az első kérdés számomra így az, mi volna az összeesküvés mint olyan. Az összeesküvés meghatározatlan számú elem alkotta összetett struktúra, melyben a rendszer elemeinek mindegyike legalább egy másikhoz kapcsolódik; a kapcsolódások rajza szerteágazó, amorf. Az elemek kölcsönhatása szempontjából a rendszernek egy kivételével minden eleme mozgatott, de számos eleme egyben mozgató is. Egy eleme azonban kizárólag mozgató, vagyis rendelkezik egy (és csak egy) mozdulatlan középponttal. A rendszer működését valamiféle törvényszerűség irányítja, amely meghatározza egyrészt az egyes elemek összekapcsolódásának, másrészt azok mozgásának szabályait.<sup>3</sup> Ez az elv minden esetben ismeretlen, ahogy ismeretlen az általa szervezett struktúra egésze is. Az összeesküvés a megismerés tárgyaként mint titok tételeződik.

Mint felfejtésre váró titok, két síkra bontható. A felszíni síkot az egyes elemekkel kapcsolatos rendszerszerűen ismétlődő mozzanatok, változások, mozgások alkotják, melyek az azonosság és különbözőség szempontja szerint strukturálhatóak, és mint jelek (szimptómák) értelmezhetők. A második síkon az ok, a motiváció, az eszme áll, mely jelöltként legalábbis tételezhető, és elvileg megismerhető, (vagyis ki lehet nyomozni.)

<sup>1</sup> Jelen írás Gyuris Gergely *Az olvasó jelentésképző szándéka* (Bret Easton Ellis: *Glamoráma*) című dolgozatának olvasása közben, annak mintegy párdarabjaként született. A számomra nem is mindenütt tudatosuló átvételeknek vagy épp eltéréseknek a dolgozat olyan sokat köszönhet, amire másként nem tudok utalni, hacsaknem ebben a formában nem.

<sup>2</sup> Bret Easton Ellis: *Glamoráma*. Ford. M. Nagy Miklós. Európa, Budapest, 2000. A hivatkozások e kiadás oldalszámaira történnek.

<sup>3</sup> A rendszer leírását vö. Arisztotelész: *Metafizika*. Fordította, bevezetéssel és magyarázatokkal ellátta Halasy-Nagy József. Lectum, Szeged, 2002. 303. (Met. XII. 7, 1072b), ill. a fordító bevezetésének e részt értelmező szakaszával (23-24.).

Ez a rendszer megfeleltethető a jelenlét metafizikájának – a jel és a jelölt elválaszthatóságára és egymásra helyezhetőségére, a jel alárendeltségére, a reprezentáció elvére épülő – nyelvi modelljével és erre épülő episztemológiai alapvetésével. (Vagyis azzal a törekvéssel, ahogyan az a referenciális világot a kauzalitás segítségével föltérképezni igyekeznek.) Ebben a perspektívában a tapasztalat tárgyaiként minden jelenség és dolog egyazon ismeretlen szisztéma rendszerébe illeszkedik, ahol is egyszerre játsza, vagy játszhatja a mozgató és a mozgott szerepét. A megismerés célja az, hogy az egyes elemek mozgását, és összekapcsolódásuk hálózatát (jelentését és értelmét) feltárva eljusson ahhoz a rögzített ponthoz, amely mindezen mozgások végső oka, s amely maga mozdulatlan. A megismerés relevanciáját pedig értelemszerűen az határozza meg, hogy a feltárt hálózat valóban lezárható, tehát teljes-e, vagyis hogy az elemek milyen számosan, és mennyire kizárólagosan kapcsolhatóak a megismert okhoz (mozgatóhoz).

Fentiek után várakozásunk joggal lehet az, hogy a regény a szereplőknek az összeesküvéshez fűződő kapcsolatát meséli majd el. A szereplők releváns attribútuma a megismeréssel szembeni pozíciójuk lesz, a történet íve pedig ennek megváltozása nyomán fog kirajzolódni. Első feltételezésünk szerint az összeesküvés, minden homályossága és bonyolultsága ellenére, lokális. Így egy lehatárolható, körülrajzolható (politikai és/vagy társadalmi szempontból szubverzív) rendszer működéséről váránk olvashatni (valami krimi.) Benyomásunk szerint az összeesküvés határai megegyezést mutatnak Victor életének határaival. Homályos mozzanatok és utalások sora abbéli gyanúnk kialakulásához vezet, hogy a konspiráció középpontjában az apa áll, célja pedig (eszméje) Victor felcserélése volna egy alteregóval. (Ebéd az apával, az életforma kritikája, egy „új én” szükségessége, a kicserélhetőség problémája, a névváltoztatás elégtelensége.) (113-121.) Miről szólhatna fentiek után ez a szöveg?

A leszármazás és reprezentáció problémájának összekapcsolása az erős apa versus gyenge fiú viszonyában, elvben a fallogocentrizmus szemiotikai sémája szerint válhatna értelmezhetővé. A névadás, mint kulturális teremtő aktus, az apa (és a láthatatlan genealógia-lánc végén a végső szubsztancia) létét és (én)reprezentációjának lehetőségét volna hivatva biztosítani. Az utódnak (jelölő) és a nemzőnek (jelölt) az azonos néven keresztül történő metaforikus összekapcsolása a jelentés egységét és kizárólagosságát teremtené meg. Az apa által irányított, tűnő konspiráció pedig éppen egy az apát tökéletlenül reprezentáló utód metaforikus felcserélésén munkálkodik. Victor ebben az értelemben egy rossz trópus, mert esetében azonos szóval (névvel) nevezek meg két, egymással hasonlóságot nem mutató dolgot. Alteregója viszont már egy jól reprezentáló trópus, mert esetében ugyanazt a szót (nevet<sup>4</sup>) már egy hasonló létezőre viszem át. A jelentés-hozzárendelés tehát biztosított, sőt szükségszerű, tulajdonképpen ez az, ami történne. A megismerés és megnevezés két lehetséges ágense pedig Victor és/vagy az apa volna, hasonlóképpen két narratív séma bontakozhatna ki a továbbiakban.

Az első esetben Victor, a fiú, a jelölők síkja föltárná a dolgok, a jelöltek síkját: leleplezve az összeesküvést, kimutatná mögötte az apa jelenlétét. Ez értelemszerűen az önmeg-

4 „VICTOR WARD (bocsika: JOHNSON) ÁTALAKULÁSA” (619.)





ismerés narratívája is volna egyben, amely az apával szembeni pozíció újragondolását eredményezné. A szembenállás következményeként valamiféle (re)identifikációs folyamat története bontakozna ki. Vagy újraértelmezné jelölő és jelölt kapcsolatát, és egy jól funkcionáló új trópuszt hozna létre (leszámolás az apával, az én kijelentése mint új jelentés), vagy megerősítené ezt a jelölést, és egy jó metaforává formálná önmagát (az apának tetsző életet kezdene élni, etc.). A második esetben az értelmező aktust az apa hajtáná végre azáltal, hogy az alteregó révén egy őt immár jól reprezentáló fiút (metaforát) sikerül találnia önmaga megnevezésére. A történet ez esetben az apa önértelmezését mesélné el, amelyen belül Victor sorsa az volna, hogy eltűnjön annak egy vakfoltjában.

A történet annyiban megfelel várakozásainknak, hogy az apa oldalán az alteregó valóban átveszi Victor helyét (5. fejezet), és Victor is feltárja az apa szerepét (558.), ám rácsófol annyiban, hogy annak egyes mozzanataival ezzel (mint központi eszmével) nem magyarázhatóak, ill. maga a narratíva sem lezár. Victor egymás alatt, felett, mellett egyszerre üzemelő konspirációrendszerek működését tárja fel a megismerés során, benne a (minimum) kettős ügynökök sorával. Rájön, hogy Palakon, az apa és Bobby egyként és kölcsönösen felhasználják egymást (és őt) saját rendszereik működtetésére (586-587.). A középpont tehát elmozdul, de nem tudható, hová. Az apa nem lehet középpont, mert őt is más irányítja (a japánok, 585.) és már körülötte is szövődik egy másik, magasabb konspiráció. (A Victor-alteregó tovább ténykedik ismeretlen ügyekben [630-632.], egy női ügynök és Palakon föltűnése a videofelvételen [648-649.]) Bobby nem lehet középpont, mert halála ellenére minden megy tovább. Palakon nem lehet középpont, mert „*nincs... elkötelezettsége...*” (586.), ill., ha lenne is, a kontextusból ez derül ki, csak mozzatott lehetne.

A szöveg tehát egyre több konspirációt, kettős ügynököt és alteregót vezet be (az egészről – Palakon mellett – legtöbbet eláruló Jamie Fields is az, 591.), ami után a regénybeli konspiráció kiterjedésére és az általa mozzatott elemek számára és szerkezetére vonatkozó elképzelésünket át kell értékelnünk. Olyan komplex struktúrát látunk kirajzolódni magunk előtt, amelyben az egyes eltérő kiterjedésű alrendszerek (egyszerre üzemelő konspirációk) autonómiája részleges, elemeik szövevényesen összekapcsolódnak más alrendszerek elemeivel is, a mozzdulatlan középpontok státuszát is relativizálva. Mindazonáltal nem oltják ki egymást. A működések vektorilag összegezhető eredményeként a történetek határozottan egy irányba mutatnak: az apára, az apa mögé, az elnöki posztra, és az elnöki poszt mögött egy globális politikai törekvés irányába (főleg 587.). (Hogy mi lenne ez, nem tudni, de a struktúra szempontjából ez közömbös.)

A konspirációk a regény világának idejében és terében mindenkor és mindenütt jelen vannak. (Jamie Fields a főiskolán [640.]; Abdullah beszámolója – sejtetően – a későbbi Victor-alteregó első feltűnéséről [22-23.]; az 5. fejezet beindul de le nem zárt narratívárészletei akár a Victor-alteregóval, akár az említett női ügynökkel kapcsolatban, etc.) A szöveg-világ minden elemét ezek kreálják, benne minden történés a konspirációs szálak mozgásának eredménye. (III. az alteregók ilyen mennyiségű bevezetése után ennek ellentétét feltételeznünk volna nehezebben indokolható.) Ebben az esetben azonban már nem beszélhetünk – legalábbis nem az eddigi értelemben vett – összeesküvésekről, hiszen ezek jelentik magát a valóságot.



A logocentrikus megismerésmódel a referenciális világot, mint legmagasabb szintű komplex organizmust, hasonlóképpen több, egymásnak alá-, föl-, vagy mellérendelt, egymástól csak részben független szabályrendszer egymásra hatásában gondolja el. Ezek fölterképezéséért és megismeréséért a különböző tudományok a felelősek, melyeken belül az egyes alrendszerek (konspirációs mellékszálak) egy-egy diszciplína bizonyos problématerületeinek felelnek meg. Minthogy a konspirációrendszer a szövegben magával a valósággal azonosítódik, annak végpontjára (vagy domináns középpontjára) nem állíthatunk mást magán a Mozdulatlan Mozdaton, az Atyán kívül.<sup>5</sup>

Az összeesküvésrendszer tehát a Teremtés, és a mögötte álló metafizikai abszolút módel; az analogikus szerkezet ennek megfelelően hordozza is annak meghatározó tulajdonságait. Nem megismerhető és nem elgondolható, de jelen van minden térben és minden időben; ő teremti és irányítja a világot,<sup>6</sup> annak minden elemével együtt, és ő is fogja elpusztítani azt, akarata szerint.<sup>7</sup> Miről szólhatna a szöveg ebben az esetben?

Ez abszolút konspirációval szemben a megismerés relevanciája a lehető legmagasabb. Várakozásaink szerint ezután a regény azt fogja elmesélni, hogy a nyelv, a jelölők, a megismerés síkja (Victor) hogyan tárja fel a világ, a dolgok, a jelöltek síkját, kimutatva ott az egyetlen rögzített pont, az Atya jelenlétét. A történet tehát újfent az önmegismerés narratívája is volna egyben, a lehető legtágabb perspektívára épülő (re)identifikációs folyamat története. Az összeesküvés tárgyaként vagy elemeként, kreatúraként való tételezettség az Atyával szembeni pozíció újragondolását eredményezné. Az első esetben Victor megint csak megkísérelné átírni ezt a jelölést, (meg)tagadva a végső jelölttel való kapcsolatát. A második esetben megerősítve ezt, egy jó metaforává formálná önmagát, felvéve a jelölt meghatározó tulajdonságait. (Imitatio Christi. Vö. „*ölsétek magatokra az új embert, aki Isten hasonlóságára tiszta igazságban és szentségben alkotott teremtmény.*” Ef 4,24) Ez utóbbi volna a megismerésnek a keresztény nyugat által elgondolt, tradicionális narratívája. Prototípusa a tékozló fiú példabeszédbeli története, ahol a főhős az ismeret hiányától (a hamis eszméktől) a bűnön keresztül eljut az Igazság megértéséig, a megtérésig.

Várakozásainknak a szöveg annyiban megfelel, hogy allúziók formájában megidézi e narratív séma rajzát, ám ismét rációfól annyiban, hogy csak mint elbeszélhetetlent. Bár az alteregó megtér az apai elvekhez (615.), újraolvassa Dosztojevszkijt (u.o.), tetteit a társaság megbánásként értelmezi (625.), tökéletesen funkcionál mint metafora, mégsem azt mondja el, ami van. A másik oldalon Victor a tökéletes nemtudástól szintén eljutni látszik a rendszer

<sup>5</sup> Vö. Aquinoi Szent Tamás teológiai rendszerével (mint az Arisztotelész-recepciónak a keresztény teológiára legnagyobb hatást gyakorolt állomásaival), azon belül az öt istenérvvel. (Aquinoi Szent Tamás: *A teológia foglata (Első rész)*. Fordította, az előszót és a jegyzeteket írta Tudós-Takács János. Telosz, h.n., 1994. 77-83. (I, q2, a3 ad2:))

<sup>6</sup> Vö. „[...] embereket töröl ki, egy új világot kreál, varratmentesen. – Bolygókat mozgathatsz ezzel – mondja Bentley. – Életeket formálhatsz. A fénykép csak a kezdet.” (501.)

<sup>7</sup> Vö. „A pusztítás mértéke csak egy homályos kép, és a következménye valahogy lényegtelennek tűnik. Ami lényeges, az maga a bomba, az elhelyezése, az aktiválása – ez az üzenet. [...] Ami számít, az az akarat, amely előidézte ezt a pusztítást, nem pedig a következménye, mert az csak dekoráció.” (415.)





teljes megértéséig.<sup>8</sup> Az egyre világosabban látott igazságot kommunikálni akarja, megmentendő másokat;<sup>9</sup> új jellemvonásként megjelenik benne a segíteni akarás szándéka és a részvét;<sup>10</sup> törekszik a további pusztítások megakadályozására;<sup>11</sup> (legalább egyszer) imádkozik (459.); az apával szemben immár felelősséget érez (487.); az identifikáció megváltozásának jeleként merőben új perspektívákban szemléli önmagát;<sup>12</sup> megbánást érez<sup>13</sup> és megjelenik benne az önvád érzése (651.); az önazonosság kialakításának alapfeltételeként pedig, a rövid és hosszú távú memóriazavarok után immár emlékezni kezd, szembeállítva elmúlt és jelen énjét.<sup>14</sup> Victor megváltozása tehát párhuzamos a várttal, azonban ennek értelmezése (kimondása), a tulajdonképpeni megismerés, elmarad. A kérdés ezek után az, hogy vajon a szövegvilág nyelvisége mennyiben adhat magyarázatot erre.

Ha tételezhető jelentés ebben a világban, akkor az feltétlenül a „menő” eszméje. Ha lehetnek tárgyai a megismerésnek, akkor azok okvetlenül a sztárok és termékek, akikben és amikben ez az eszme megtestesül. Ha tételezhető a jelölés folyamata, akkor ezt, a jelentés kizárólagosságát már csak a jogvédelem által is garantálni igyekvő márká- és sztárnevek biztosíthatják. Ez a jelölésmód legtisztább formában a klubnyitó parti névsorának konkrét felsorolásaiban jelenik meg. Ezek jelentenek a jelölést tekintve legstabilabb, a jelentésséget illetően legsűrűbb szövegrészeket.<sup>15</sup>

Ezek a textusok azonos szekvenciákból szerveződnek, melyek elvben azonos szemantikai tartalmak (a meghívott sztárok) reprezentációjára hivatottak. Értelmezésük a referencialitás felől lehetetlen, mert túlnyomó részük – törvényszerűen – ismeretlen jelöltre utal; egymástól való különbözőségük nem specializált. Minthogy a szövegben (a főhősök nevét leszámítva és egy-két meghatározó kivételtől eltekintve) a szekvenciák szintén túlnyomó része sosem jelenik meg kétszer, a szövegvilágon belül sem értelmezhetők, mert nem ismerhetők fel mint jel. Tehát, bár különbözőségük adott, ez pusztán arra elegendő,

<sup>8</sup> Főleg Palakkonnal és Jamie Fields-szel való beszélgetése (566., 585-591.), legvégül pedig a videofelvétel. (648-649.)

<sup>9</sup> Segíteni akar a francia miniszterelnök fián (451.), Felixen (489-495.).

<sup>10</sup> Bentley (581-582.), Jamie Fields (584-585.), Chloe (591-596.)

<sup>11</sup> Bobby megölése (599-603.), (reménytelen) kísérlet a repülőgép felrobbantásának megakadályozására (605-606.).

<sup>12</sup> „A rádióban: valami, ami jól kifejezi, hogy hol vagyok e pillanatban, valami olyasmi, hogy »Ne félj a kaszástól!« vagy »Hívó vagyok!«” (480.)

<sup>13</sup> „Hány figyelmeztetést vettem semmibe!” (650.)

<sup>14</sup> „[...] azon a délutánon [...] meg kellett hozni néhány döntést [...] el kellett ezt fogadnom, ha el akartam jutni valahová. [...] ígéretet tettem magamnak [...] elkezdett formálódni a jövő [...] De [...] egyvalamit nem fogtam fel: ha nem törölöm ki ezt a délutánt a memóriámból [...] akkor ennek a délutánnak a részletei rémálmokban fognak visszatérni. [...] elhalványultam, és az alakom átúszott évekkel későbbi önmagamba [...]” (654-655.) Továbbiak: 560., 639-640.

<sup>15</sup> A megismerés metaforikája Victortól a lista egy részletének felolvasásakor: „Igen [...] Klassz. [...] Reszketek a kéjtől. [...] Tovább! [...] Valaki... kötözzön... meg. [...] Eldurranok. [...] Gyorsabban! [...] Még, még, még... [...] Ó, haver, ez egyre forróbb.” (104-108.) Ugyanez pár oldallal később Bentleytől, immár a Hurley Thompson-pletyka eladásakor: „Most mintha éreznék egy kis bizsergést. [...] Kicsit kezdek begerjedni. [...] A farkamat cirógatod [...] Áll, mint a cövek. Folytasd!” etc. (112.)



hogy minden szekvencia megképezzen maga mögött egy a többivel ekvivalens, egységnyi üres helyet. Az ugyan nyilvánvaló, hogy a nevek nem mindegyike ismeretlen (és nagy valószínűséggel mindegyikük referencializálható), de még az intertextuális (a refecenciális világ más textusaiból ismert) jelek sem értelmezhetők, egyrészt, mert az ismert jelöltekre utaló szekvenciák nem összetartozó szemantikai tartalmakat rendelnek egymás mellé,<sup>16</sup> a felsorolás tehát csak akkor tekinthető koherensnek (Victor bizonyosan annak tekinti), ha ezek ebben a textusban nem azt jelentik, amit a referenciális világban hozzájuk rendelhetünk. Másrészt, amennyiben a jelentésképzés a különbözőségek adott rendszerének eredménye, akkor egy meghatározóan az ekvivalenciára épülő rendszerbe áthelyezve az ismert jelek sem funkcionálhatnak másként, csakis ugyanezen szisztéma szerint. Ezek tehát csupán ismeretlen jelentésű, bizonyos ismert személynevekkel homonim nyelvi elemekként értelmezhetők. Minthogy ugyanakkor a regény-nyelvben általánosnak mondható az azonoságként felfogott különbözőség (és megfordítva) szabálya,<sup>17</sup> a jelentés különbségének még elvi tételezése is kérdéses. Ennek a pszeudonyelvnek tehát deszignátumai sincsenek.

Az alteregók és színészek ilyen mennyiségű színre léptet(het)ése ezek után alig meglepő. A filmes síkok bevezetésével ugyanakkor a szöveg nyelvében egy ezzel – a talán horizontálisnak nevezhető összemosisodással ellentétes irányú – inverz működés is megjelenik. (A regényvilág szerkezete a színészek és alteregók mint jelölők szerepeltetésével szintén szemiotikus modellként közelíthető meg elsősorban.) A filmes narratívák egymás alatt végtelen mélységben ismétlődnek. Bizonyos pontokon (ott, ahol a szereplők összekötik őket) metszik, le azonban nem fedik egymást. Valamely figura (szubjektum) önmagában állva, a megismerés tárgyaként, jelölt. Színészként (alteregóként) azonban jelölőpozícióban áll, és az alakított karakter (szerep) jelölője. Ha azonban ezt az alakítást egy másik perspektívából is leforgatom, továbbá még ezt a forgatást is leforgatom egy újabb perspektívából, a jelölt (az alakított karakter) jelölővé (színésszé) válik, etc. Az egymást keresztező filmes narratívák az elhalasztódás strukturális modelljét adják. Az (ön)azonosságok (szereplők, szerepek) elkülönбöződnek, a jelentések (forgatókönyvek) disszeminálnak.

A Teremtés modelljeként értelmezett konspirációrendszer tehát a jelölés posztmodern felfogásának modelljeként értelmezhető forgatókönyv- és filmsíkok szövevényében szükségképpen feltárhatatlan marad.

Victor történetét mintha elsősorban épp az e nyelviséggel szembeni viszony megváltozását követve nyílna mód linearitásként érteni. Ez a narratíva a következő kérdés metaforikájában előlegeződik meg: „Jé, tényleg, kód van? – kérdezem; eddig azt hittem, hogy

<sup>16</sup> Vö. „Nike [...] Beavis és Butthead [...] Huckleberry Finn [...] vs] Nicole Kidman, Howard Stern” (266.)

<sup>17</sup> Ld. a definitív értékű megnyilatkozásokat, mint pl. „Szar. [...] mármint jó értelemben.” (18.); „A menő nem menő. A nem menő a menő.” (28.); „Valami tudattalanul klasszikusat akarok. Nem akarok különbséget belső és külső, elegáns és hanyag, nedves és száraz, fekete és fehér, teli és üres között [...]” (79.); „Jézusom, ez bármit jelenthet – dünnyögöm. – Úgyhogy végső soron nem jelent semmit.” (153.) Ugyanez a sematizált látványok rétegében: „[...] ott reszketek, összegörnyedve egy óriási, fekete székben, [...] felülök az óriási fehér székben.” (253., 256., kiem. tőlem.) Az ok-okozatiság kapcsán vö. „nem feltétlenül ebben a sorrendben” (27., 100., 201., 430.).





egy óriási szürke falat bámulok, pedig egy hatalmas ablak az [...]” (306.) A történet kezdetén Victor szórja és összemossa a jelentéseket;<sup>18</sup> nem ért és nem tud semmit,<sup>19</sup> nem akar, nem is tud mondani semmit. Szemben a körülötte feltűnő szereplőkkel (szeretők, filmesek, ügynökök), akik rendelkeznek valamilyen ismerettel és folytonosan kommunikálják is azt;<sup>20</sup> figyelmeztetések, óvások, instrukciók, etc. De, jóllehet Victor idiotizmusa mindenki számára nyilvánvaló, a szövegvilág jelölési szabályait figyelembe véve mégis egyedül ő alkalmaz adekvát nyelvhasználatot; hiszen ebben a világban elsősorban épp az olysfajta állítások képtelenek, mint pl. a „TUDOM KI VAGY ÉS TUDOM MIT CSINÁLSZ” (153., és onnantól végig), még ha igaz is. A virtuóz szójátékok és féleért(elmez)ések a victori bölcsességekkel együtt azonban a történet előrehaladtával egyre fogynak, s a regény végére átadják helyüket egy naiv, reflektálatlan, jelentésközpontú nyelvhasználatnak.<sup>21</sup> Ekkorra ő törekednék a kommunikációra egy szélesebb ismeret birtokában, és a megszólítottak nem értik őt.<sup>22</sup>

Nyelv és megismerés viszonyát Victor először a regény kezdősoraiban tematizálja közvetlenül. A történetesen épp a (harminc)harmadik panelen (alfejezetben) feltűnő, valami géppel direkt odacsinált, valósággal *ragyogó*, s ami több, *terjedő* pettyek (15.) olvasása nem mond mást, mint amit a metafikció bármikor: csak a nyelv tere és a jelölés biztos. Saját sztorija (kije, mije, mikorja és holja) maga a jelölés folyamata. Mint szubjektum, maradéktalanul egy a nyelvvel, amit ez a világ beszél, állandó karaktervonása így nem is lehet más, mint a jelentéstelenség, félreértés, önellentmondás és változékonyság. Miután azonban metaforája, az alteregó átveszi helyét a jelölők síkján, neki magának pedig nincs lehetősége új szerepben jelölőként színre lépni,<sup>23</sup> a megismerés – hipotetikus – tárgyaként (jelöltként) létezése (fogva tartása) a nyelvhasználat számára elérhetetlenné válik. A jelentés, amely felől beszél (a segítő szándék), és önmaga, akiről hírt akarna adni (telefonhívás a nővérnek), lakat alatt őrzött titok, egyként artikulál(hat)atlan. Victor és környezetének nyelvhasználata tehát a regény végére – az alteregók<sup>24</sup> helycseréjének mintájára – khiasztikus oppozícióba kerül egymással.

<sup>18</sup> „Jézusom! Muszáj mindent ennyire szó szerint értened?” (41.); „Szó szerint vagy átvitt értelemben? – Az nálad különbözik? – kérdezi. – Hogy lehetsz ennyire sötét?” (56.) „Ööö... felfogtad a kérdést? [...] – Lehet, hogy te értetted félre a válaszaimat.” (205.) Etc.

<sup>19</sup> „Én nem tudok semmit, JD. Semmit. Nada. Ezt sose felejtse el! Nem... tudok... semmit. Soha ne feltételezd, hogy tudok valamit. Nada. Semmit. Semmit sem tudok. Semmit. Soha...” (16.)

<sup>20</sup> „Nekünk minden világos. [...] Csak neked homályos.” (239.); „Tudod, Victor, az a probléma, hogy az embernek tudnia kell bizonyos dolgokat – mondja. – És te ezeket nem tudod.” (250.); „Minden, amit tudsz, tévedés.” (254.); „Amit nem tudsz, az a legfontosabb”, mondta a rendező.” (399.)

<sup>21</sup> Vö. „Eleinte meghökkentett, hogy mi számít szerelemnek ebben a világban: az embert lazán kihajítják, mert [...] nem elég menő, csöppet sem híres. Az ember így választotta meg a szeretőit. Ez döntötte el, hogy ki a barátod. [...] A könnyeimmel küszködve – mert szembe kellett néznem a ténnyel, hogy olyan világban élünk, ahol a szépség teljesítménynek számít – elfordultam [...]”, vagy a 12. lábjegyzetben idézett mondattal.

<sup>22</sup> A francia miniszterelnök fia, Felix (9. lábjegyzet), a nővér (641-642., 649.), a „Tudom ki vagy és tudom mit csinálsz” megidézése, immár általa újraértve. (605.)

<sup>23</sup> „Vége a szerepednek, Victor” – mondja a rendező. (643.)

<sup>24</sup> A fájlnévek tanúsága szerint addigra már – sejtethetően – az apa és a nővér is alteregók. (502.)

Ennek reflektált megfogalmazását a záró alfejezetben adja, miközben alighanem tarkón lövik azzal a bizonyos, még a 13. alfejezetben megtöltött Uzival,<sup>25</sup> mert a festményt nézve egyszer csak „zuhanok előre, de közben félig fölfelé is szállok arra a hegyre” etc. (655., kiem. tőlem), vagyis amikor az összeesküvés valósága és megismerhetetlensége végső bizonyítást nyer.

A hegy mindig a szakrálissal való kapcsolatteremtés színtere. Az élet a völgyben, a mezőn, az országúton zajlik, mint ott a képen is. A hegy ismeretlen, titok,<sup>26</sup> lábánál pedig ott a nyelviség; ünneplő falubeliek az innenső, reklámtáblákkal szegélyezett országút a túlsó oldalon.

„A csillagok igaziak.” Ha szó szerint veszem, egy képről beszél. Ha metaforikusan (a sztárok), egy képet mond. Csak az ábrázolás igazi.

„A jövő az a hegy.” A metaforikus hegy ebben az értelemben vagy elérhetetlen, vagy csak leballagni lehet róla az országútra, vissza a nyelviség felségterületére. A kérdések, és a válaszok ígéretei ott vannak, „túl, messze túl” valahol.

Az alteregó tehát jelöl valamit, de nem azt, ami van. Victor, kiesve a jelölőfolyamatból, kimondatlan marad. Csak a helyettesítés az igazi; ami van, azt nem lehet megfogalmazni.

Értelmezésemben tehát a szöveg modellszerű leképezését adja részint a jelenlét metafizikája, részint a posztmodern által elgondolt nyelv-, és megismerés-konceptióknak. A valóság megsemmisülése (robbantások, gyilkosságok, etc.), az apokaliptikus narratíva az így megalkotott komplex világmodell (allegória) belső logikájából fakad, s mint a Teremtés alapállapota tételeződik.

A szöveg egyes motívumai kézenfekvően kínálkoznak e megközelítés számára (már-már gyanús nyíltsággal is, egyébként.) Szarszag és legyek: a bomlás járulékos elemei. Hideg, dér, jég: a távolság, izoláció, atomizáltság képze. Horogkereszt és pentagrammák (29., 577-578.): az apokaliptikus képzetek szimbólumai. Konfetti: belakni, lefedni, legitimálni. A Victor-alteregó mint a „báránypörbe bújó farkas” (vö. Mt 7,15, Jel 13,11-12), az Antikrisztus előképe.<sup>27</sup> A vágató lovasok helyett viszont pincsit sétáltató rögbijátékos hippik, és japánok, lépten-nyomon.

A szövegrészek számozása e megközelítésben a következőképpen értelmezhető. A főfejezetek 1-től növekvő számozása volna maga az apokaliptikus narratíva, amelyen belül a folytonos pusztulás, végponthoz érkezés zajlik; egy előrefelé haladó, soha véget nem érő visszazámlálás. Az alfejezetek jelentenek tehát a pusztulás pillanatainak sorozatát, a szűkülést (lehetőségek, mozgástér), a visszazuhanást, a megsemmisülést. A fő és alfejezetek számozása nem egyszerűen ellentétei egymásnak. Amíg az alfejezetek mindig a 0-hoz érkeznek meg, addig az apokaliptikus narratíva csak egy már meglévővel, a Teremtéssel, az

<sup>25</sup> Korábban: „Valaki előbb-utóbb kiemel – mondja a rendező” – kétértelműen. (644.)

<sup>26</sup> Vö. „A kalapra vonatkozó kérdést soha nem teszik fel. A kalapra vonatkozó kérdés egy nagy fekete hegy és a szoba egy csapda.” (478.)

<sup>27</sup> Vö. „Ne félj a Kaszástól, Victor – mondja Deepak [...] – Én vagyok a kibaszott Kaszás, Deepak [...]” (614.)



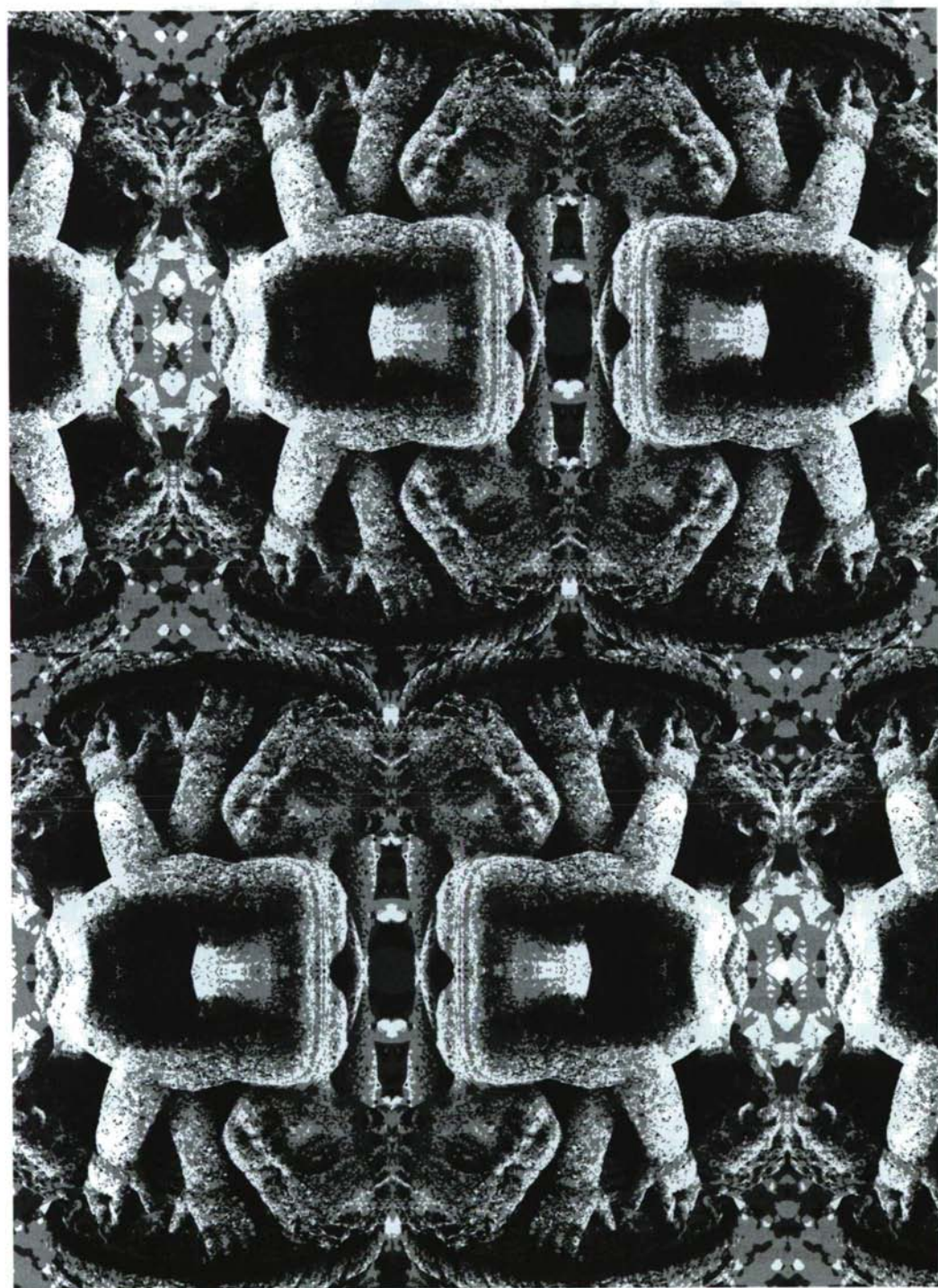


1-gyel tud számolni, hiszen az a teremtéstől kezdve van. Az utolsó fejezet számozása a kettő összekapcsolása. Növekszik, de a 0-tól. Benne a tökéletes megsemmisülés (0) mint az apokaliptikus narratíva továbbélésének feltétele, már az előrehaladással korrelál.

A paratextusok értelmezése a következő lehet. A Krisnától jegyzett mottó egy isteni eredetűként szignált kinyilatkoztatás, mely a minden mögött, mindenben ott lévő azonos jelentést (te, én, ezek) állítja, a végső szubsztanciáét. Ez a kijelentés valamilyen, a szekuláris világ által belátható összefüggéseken (nyelven, kauzalitáson) túlmutató tudást tár föl és törekszik láttatni.<sup>28</sup> A Hitlertől jegyzett szövegrészletben Hitler önmaga és követői tevékenységének indirekt interpretációját adja, valamely más értelmezés alternatívájaként. Hogy pontosan mi volna ez a tevékenység, nem tudni, de egyfelől, amennyiben összekeverhető a politikával – mert, habár nem „*tisztán*”, de az is –, szükségképpen rögzítettlen középpontú, inherens jelentéssel nem bíró tettekről (textusról) van szó, amelyek másfelől nyilvánvalóan apokaliptikus képzeteket idéznek meg. Az első a szakrálistól, a nyelvi és kauzális összefüggéseket megbontva, az ember felé mutat. A második az embertől, a nyelven keresztül, a deszakralizált világ felé mutat. Az első a jelentés meglétét állítja, és a nyelvi-kauzális megismerés lehetetlenségével szembesít. A második a mindig elmozgó jelentést implikálja, és annak egy nyelvi-kauzális természetű interpretációját adja.

A két szöveg inverz viszonyban áll egymással. Ha a szembenállást kérdésként értelmezzük, akkor ez a kérdés éppen a regény legfontosabb mozzanataira utal. A jelentés meglétére vagy hiányára, a megismerés lehetőségére vagy lehetetlenségére, a nyelviség szerepére azon belül, és ezek szakrális vonatkozására. Vagyis a megismerés – a jelenlét metafizikáját újraolvasó – posztmodern diszkurzusának újraolvasására, amely, megközelítésemben legvégül, a regény középponti problémája.

<sup>28</sup> Struktúrájában ez a textus ugyan hasonlít a *nem menő a menő* jellegű szöveghelyekhez, jelentésében pedig az alteregók szerepeltetéséhez, de ebből a szempontból a Kelet mind a posztmodern nyelvszemlélettel (a jelölés folyamatának elképzelését tekintve), mind a jelenlét metafizikájával (konklúzióját tekintve) párhuzamba állítható. (Minden különbség a tudat és a nyelv megtévesztő működésének eredménye, voltaképpen minden ugyanaz.) Ez a felfogás a regényen belül egyszer jelenik csak meg, de kitüntetett ponton. Az 5. fejezetben, amikor a megismerés narratívájának elbeszélhetetlenségével szembesülünk, az indiai guru, Deepak tesz hasonló kijelentést a Victor-alteregónak: „*Látod azt a padot? [...] Az te is vagy [...] az a pad is vagy.*” (614.) A Kelet megidézése ez esetben a logocentrikus és posztmodern nyelvszemlélet összeecsúsztatására látszik lehetőséget adni.







EMIL HRVATIN

## A nézés dramaturgiája: a végső néző és más stratégiák

Kezdjük az olasz építész, Franco Purini lakásleírásával, illetve a százmillió embernek készült ideális város és épületeinek víziójával:

„Az élet egyre magányosabbá válik, ám nem szükségszerűen kevésbé boldoggá is; az emberek nagy önálló házakban fognak majd élni. Ezek kifejezetten a lakás-galériák tágas, meztelen terei lesznek, amelyekben az életfunkciók úgy játszódhatnak le, mint a színpadon, az izoláció igénye, vagy a privát tér keresése nélkül. Az érzékelést kiegészítő elektronikai felszerelés a ház építőelemévé válik. Ez az egyszerűen beépített tér semmilyen kapcsolatban nem fog állni a külső világgal, mert csupán a külső világ képe lesz. Minden ház egyforma lesz, s rendelkezik majd saját energia- és IT hálózati terminállal, ugyanakkor állomással is az információk átviteléhez az egész világgal való telekommunikációs és interaktív kommunikációs központként. Az embereket többé nem hantolják el a temetőben, mert a házak egyben a lakosok családi sírja is lesz.”

(Franco Purini: *Ezerszer százezer ház*, a velencei biennáléra készült projektum, 2000)

Purini projektuma egyfelől a legrégebbi modernista utópia precíz meghatározása és alkalmazása miatt attraktív, ugyanakkor félelmetes is – figyelembe véve a szubjektum végső helyzetét a jövő házában – a *végső téren* belül.

A végső tér a maga szubjektumát a dupla, altiseri elgondolás értelmében fogja fel (sujet/szubjektum), amely egyszerre aktív és függő. A végső tér Virilio végső lakosának lakhelye, amely különféle telekommunikációs segédeszközöket használ, hogy összekösse a külső világot a saját elementáris sejtjeivel. Ez az a hely, amely hangsúlyozza az individuális szabadság izolált nukleuszának látványát, egy olyan szubjektum alapján, amely a várost decentralizált számtalan kis központú konglomerátumként szervezi. A végső lakos számára a külső valóság olyan absztrakt készítmény, amelyet tetszőlegesen alakíthat. Ez a teljes individuális felelőtlenség valósága.

### *A színház toposza: a szélsőségesen nyilvánostól a szélsőségesen privát felé*

A purini féle építészetben a végső egyén performerként van jelen. Szemtanúi vagyunk a *theatrum mundi*-konceptió a panoptikum és intim színház koncepciójára történő átvitelének, amelyben a végső egyén egyszerre előadó és néző. Élettere a *színpad* (a színhely és





látvány kétszeres értelmében), ahol önmaga és a világ számára szerepel/mutatkozik meg,<sup>1</sup> a világ pedig ugyanezt teszi érte.

Első pillantásra úgy tűnik, panoptikus helyzettel foglalkozunk: az intimitásom mindenki számára látható, a külső világ pedig a többszintű képek/környezetek archívuma, amit virtuálisan vetíthetnek a saját magánpanoptikumomban. A szociális szervezet ökonómiájában az egyének feláldozzák a magánszférájukat, hogy cserébe a teleportált demokrácia illúzióját kapják: „minden adott pillanatban részt vehetnek a társadalmi élet minden szférájában – a halálbüntetés részvényvásárlásától egészen az ellene szóló szavazatig”. Ugyanakkor a panoptikus intim színház totalitárius képének van egy másik, posztmodern oldala is. Orwell Nagy Testvére – amelytől nem szökhettek meg és amely elől keservesen próbálok elbújni – most egy kisebb testvért kapott, egy hollandot, illetve most már transzeurópaikat. Egy olyan testvért, amely arra kényszerít, hogy teljesen felfedjem a magánszférámat. A *Big Brother reality show*-ról van szó, amelynek elképesztő nézettségi indexe van Európában, és eddig az egyedüli olyan tévés esztrád találmány, amellyel Európa versenyre kelhet Amerikával, ahol a *Big Brother*-nek nincs akkora sikere. Az új Nagy Testvérnek hajlamos vagyok feláldozni a magánszférám utolsó morzsáját is, csakhogy elnyerjem a figyelmét és csodálatát. Ezért a nappalimat színházzá változtatom, magamat pedig egy olyan színésszé, aki kétségbeesetten küzd a közönségéért.

Ez a perverz elmozdulás attól a szubjektumtól, aki azért strapálja magát, hogy megszökjön a Nagy Testvér tekintete elől, addig a szubjektumig, aki vidáman feláldozná a magánszféráját a Nagy Testvér figyelméért, a privát terület értékvesztésének a jele. És ennek megfelelően a nyilvánosság értékének is a válsága, tekintettel arra, hogy a „nyilvánosság” újkori koncepciója egy olyan csatateret jelent, ahol a másik érinthetetlen integritásáért (magánszféra, jogok, tulajdon) folyik a harc. A privátból fakadó spektakulumok, az intimitás leleplezése, mint a TV-közönség kielégítésének egyik módja, az emberi jogok obszcén nyilvános kifejezéskénti és előadáskénti értelmezése a nyilvános tér zsugorodásának a következményei. A '90-es években a nyilvánosság kanalizált, ellenőrzött és ritualizált kifejezése a szavazók radikális depolitizációjával végződik (absztinencia, a politikai pártok megjelenése). A szubjektum reakciója a következő: amennyiben a politikai életben való részvétel kizárólag a politikai elitnek szól, akkor keresek olyan alternatív módokat, ahol politikai szubjektumként jelenhetek meg. A magánszféra áruba bocsátása az egyedüli módja annak, hogy ez létrejöjjön. A média radikálisan reklámozza ezt az elvet, a feltárt magánszférák gladiátor-játékává alakítva a műsorait. Az olasz közönséget saját „Nagy Testvér” verziója nyílt szexuális aktussal sokkolja. A *Jerry Springer Show*-ban, a 13 éves kislány beismeri az édesanyja, a stúdiós közönség és a kamerák előtt – hogy prostituálódott. Egy másik lány beismeri a fiújának, aki épphogy kijelentette, mennyire szereti és mennyire idillikus a viszonyuk, hogy az utóbbi hat hónapban megcsalta egy másik fiúval, aki egy kijelölt időpontban megjelenik a stúdióban és a TV-kamerák előtt. A két férfi verekedni kezd, a TV-stáb tagjai pedig megpróbálják különválasztani őket. A közönség egyszerre döbönt és elégedett.

<sup>1</sup> Az eredetiben itt a *djeluje* szó szerepel, ami szó szerint 'valamilyennek tűnni'-t jelent, a káprázat, az illúzió értelmében. (A ford.)



A végső lakos/néző magányos pozíciója gyökerestül megszünteti a közeli kommunikációt, miközben fejleszti a távolságit. A lokális a globálisnak van alávetve, konkrétan az absztraktnak, a materiálisan virtuálisnak. A társadalmi valóság tévés valósággá válik. Egyszerűbb gyónni a kamerák előtt, mint édesanyánknak, pasinknak vagy barátunknak. A globális társadalom hatalmas terapeutikus eszközként strukturálódik.

A két nagytetvé mellett létezik egy harmadik, átmeneti terület, amit legjobban Peter Weir *Truman Show* (1998) című filmje ábrázol. A főhős Truman Burbank életét az óriási tévé-stúdióban találják ki és minden lépését kamerákkal figyelik, fölötté virraszt alkotója, Christof, a megszállott rendező. Truman valójában egy posztmodern Caspar Hauser, akit bekebelezett a tévés korporáció. Környezete a mindenkori szokványos amerikai hétköznapi, amelyben minden szubjektum tudja, hogy neki és a közönségnek szerepel (egyfajta primitív végső nézőkről van szó – lásd a szöveg folytatását), csupán ő éli meg ezt a saját minden-napjaiként, amit nem változtathatnak meg sem az időszakosan bizarrul eljátszott *product placement*ek, vagy például a reflektor utcára zuhanása fényes nappal. Truman környezete számára a romlatlan, őszinte szubjektivitást jelképezi, így lesz a nézői tekintet nosztalgikus tárgya. Ő egy naiv idióta, aki a posztmodern szubjektum elvesztett közelségét személyesíti meg.

Mint amikor Andersen *A király új ruhája* című meséjének gyermeke leleplezi, hogy meztelen a király, Truman helyzetének terminalitására is fény derül abban a pillanatban, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy az autentikus valóság és az otthon melege valójában egy 24-órás *reality show*, amelyben minden személy előadó, minden egyén egy gigantikus előadás szereplője.

Az, aminek az egyén autentikus valóságának kellene lennie, valójában nem más, mint kitalált valóság. Slavoj Žižek ebben egy amerikai paranoid fantazmáinak megvalósítását látja, miszerint ez a paranoid „hirtelen gyanakodni kezd, hogy a világ, amelyben él, csalás, megtervezett spektakulum, ami arra irányul, hogy meggyőzzék afelől, hogy a való világban él. [...] Hollywood nemcsak a súlytalan és az anyagi teher nélküli valós élet képeit mutatja, de a kapitalista fogyasztói társadalomban az 'egyedül alkotott társadalmi élet' látványossággá tett szemfényvesztés körvonalait nyújtja, ahol szomszédaink úgy viselkednek a 'valós' életben, mint színészek és statiszták."

Az iszonyat nem a környezetem illúziójának feltárásából fakad, hanem abból, hogy ez a hazugság valójában az én igazságom, hogy még ha szembesülök is a szimuláció leleplezésével, nem vethetem meg morálisan, hanem tovább élek benne, mert nincs más választásom. Weir filmjének legmegkapóbb momentuma az, amikor Truman minden napja spektakulumszerűségének felfedése semmit sem változtat az általános helyzeten. Ettől a pillanattól kezdve Truman drámája inkább a néző tekintetében játszódik le, mintsem benne; a nézőben, aki – a talajvesztett Trumannal szemben – a fikciót veszítette el. Truman igazságpillanatában, amikor megtörténik Truman 'apagyilkossága' (Truman *Traumannak* kellene hívni), a nézők az ő oldalára állnak, és szurkolnak neki, hogy kiszabadulhasson a show-ból.

A *reality show*k, beleszámítva a Nagy Testvért is, a közvetlen valóság megszállottságából indulnak ki: a médiavilág már annyira megkonstruált, hogy a valószerűségét csak élő ripor-





tokkal biztosíthatja, dokumentumszerű stílussal és valódi személyekkel. Mit lép erre a Nagy Testvér? Létrehoz egy olyan teátrális helyzetet, ahol önmagukat játszó személyeket szerepeltet. Ez a teátrális szituáció elszigetelt, és ebben az értelemben valóban színházról van szó – nincs semmiféle érintkezés a külső valósággal.<sup>2</sup>

A stúdió ajtaja előtt el kell hagyni az addigi realitást és teljesen át kell adni a helyet az újnak. A Nagy Testvér szerzői semmiféleképp sem akarják a fellépés közvetettségét: a résztvevők – valóban legjobb ezt így szájbárágni nekik – olyan utasításokat kapnak arról, hogyan viselkedjenek, amit nehezen lehetne forgatókönyvnek nevezni. A külső, nyitott valóságban mutatkozó kiletűket magukkal cipelik a zártba, annak ellenére, hogy a Nagy Testvér lényege éppen az új valóság megkonstruálása. A résztvevők önmagukat *alakítják*, mert erre kényszeríti őket a kamera tekintete, amely többé nem rejtőzködik (mint Truman-nál): minden percben pózolnak neki. A Nagy Testvér a valódi élet fantazmáját mutatja meg – hitelesebben a valódi életnél. De ha a tér, a valóság, az idő, a szituáció stb. eleve konstruált, mi az igazi egyáltalán a *reality show*-ban? Esetleg a résztvevő identitása?

Vessünk egy pillantást a belga Betty nevű hősré, aki, ha nem is győzött, médiacsillaggá vált. Amikor elhagyta a Nagy Testvér konténereit, szembesült a rajongók eufóriájával. Ennek hatására önmagáról egyes szám harmadik személyben kezdett el beszélni: „Betty ezt tette, Betty ilyen volt...” – tehát úgy, mintha egy szereplőről beszélne.

Elsőre megmosolyoghatjuk Betty álmélkodásának infantilizmusát (a gyerekek is, amikor magukról beszélnek, egyes szám harmadik személyben beszélnek), ám a szavai is azt támasztják alá, hogy az egészet eljátszották, hogy korántsem olyan helyzetekről volt szó, amelyek mögött nem állt semmiféle rendezés. Ahogyan a *Truman Show*-ban Marlon állítja: „semmi sem mesterséges, a sorozatban semmi sincs eljátszva, csupán ellenőrzés alatt áll”.

A Nagy Testvér valódi pillanata a néző részvétele. Természetesen az első szinten gladiátorhelyzetről van szó, amelyben médiás darwinizmust játszunk. „Hatalmam van eltávolítani azt, aki nem tetszik”. Ez az alapgondolat a kilencvenes években tömegesen behatolt a politika szférájába. Feltűnt egy olyan jelenség, amit a *revansizmus válaszhatóságának*<sup>3</sup> nevezhetnénk, és nem csupán a tranzíciós államokban, ahol a szavazók tömegesen adták le a voksukat a nacionalistákra és általában a jobbosokra, hanem az ún. fejlett demokráciákban is, ahol megszűntek bizonyos hagyományos pártok. Közben pedig irdatlan mennyiségű új, marginális vagy teljesen apolitikus programú párt bukkant elő. A szavazó valami ellen szavazott, nem pedig valami mellett. A posztutópiái társadalmakban (ami nem azonos a posztideológiával) a szavazó könnyebben motiválható valamivel szemben, mint valami mellett.

A szembenállás motivációja mindig erőszakosabb és pusztítóbb, mint az igenlésé. Erre figyelmeztetett Christoph Schlingensief, amikor a *Bitte liebt Österreich* című projektumában a

<sup>2</sup> Hogy a producerek milyen szigorúsággal tartanak ki a „hős” izoláltsága mellett, jól bizonyítja a nemrég feltűnt amerikai példa: a nagy tesókat nem értesítették, hogy megtámadták a WTC-t és a Pentagont. Ezek között volt egy olyan személy is, akinek a családtagja szerepelt az áldozatok között. Az pedig köztudott, hogy a résztvevőknek szigorúan tilos beszélni a kulisszák mögötti titkokról és a fellépési utasításokról.

<sup>3</sup> Az eredetiben: elektorat revansizma. (A ford.)

bécsi utcák konténereiben emigránsokat helyezett el. A [www.auslaenderraus.at-on](http://www.auslaenderraus.at-on) szavazni lehetett, és mindenekelőtt eltávolítani azokat, akik nem tetszettek a honlap látogatóinak. Az eredmények a várakozásnak megfelelően rasszisták voltak, az *anonim részvétel* lehetősége is a kezükre játszott. Schlingensief kimutatta, hogy az anonim részvétel feloldja a kellemetlenségeket, és a nézőt egy megrendezett helyzetbe csalja, ahol éppen az anonimitás miatt pontosan azt teszi, amit elvár tőle a rendezés.

Az anonim részvétel mindkét 'nagytestvér' közös pontja: Orwell Nagy Testvéreben az állampolgároknak a 'két perces gyűlölet' intézménye áll rendelkezésre, a mai Nagy Testvérben pedig az elimináció. Mindkét esetben szervezett rasszizmusról van szó, amit a nyilvános szférában leggyakrabban az olvasók leveleiben vagy a rádiós kontaktműsorokban lelhetünk fel. A szlovén politikai elméletíró, Tomaž Mastnak a nyolcvanas években *rejtett-totalitarianizmusnak*<sup>4</sup> nevezte ezt a homoszexuális találkozóval szembeni rasszista és sovíniszta kilengések kapcsán. Az anonim résztvevők *rejtett-totalitarianizmusa* elvégzi a piszkos munkát az uralkodó elit számára.

A Nagy Testvérben médiás értelemben a részvétel által fokozódik a feszültség. Az események fordulópontjairól külső impulzusok döntenek, amelyek közül valójában csak egy a megengedett, méghozzá a legkegyetlenebb: az elimináció.

### *A résztvevő, a voyeur és a végső néző*

Purini víziója a néző színházban elfoglalt két klasszikus, múltbéli státusára vezet vissza – a résztvevőé és a voyeuré. A résztvevői státus tipikus a színházban, célja egy olyan közösséget generálni, amelyben a színház jelenti az eseményt. Rousseau szerint az ultimatív résztvevő olyan néző, aki nemcsak részt vesz az eseményben, hanem annak főszereplőjévé/színészévé/előadójává is válik, aki – Althusser terminológiájával szólva – az esemény szubjektuma lesz. A néző voyeur-státusa alapvető a színházban, ami úgy fordul a névtelen egyénhez, mint az identifikált tömeg alkotóeleméhez.

Ideológiai-politikai szinten két különböző koncepcióról beszélhetünk, ezek az egyénhez és annak a nyilvános struktúrában elfoglalt helyéhez kötődnek. Amennyiben egy kicsit eltöprengünk Tönnies fogalmán, megállapíthatjuk, hogy a résztvevő néző elgondolása a társadalomnak mint (differenciálatlan) közösségnek az értelmezéséből fakad, míg a voyeur-néző a (differenciált) társadalom képződménye. A kortárs, demokratikusan fejlett tranzíciós és fejletlen társadalomban még mindig a néző voyeur helyzete az uralkodó, akkor is, ha állandóan a kísérleti színház kihívásaival kénytelen szembenézni. Einar Schleff a maga *Tíz pontot a színésznek* című kiáltványában indirekt módon azt állítja, hogy a kényelem bilaterális ökonómiaja az, ami együtt tartja a voyeur nézőt és a számára komplementer exhibicionista színészt: „A néző fizetett, és épp az exhibicionizmus miatt került ide, ezért ül itt a sötétben.”

<sup>4</sup> Az eredetiben: „totalitarizem-od-ispod”, ami alulról jövő totalitarianizmust is jelenthet. (A ford.)





A néző voyeur státusát a kísérleti színház projektumainak kihívásai kísérik. A kortárs, résztvevő néző örök paradoxona az, hogy a színház ritkán teremt manipuláció-mentes, vagy olyan helyzeteket, amelyek nem a résztvevő néző kényelmetlenségébe torkolnak (sokat írt erről Richard Schechner és Herbert Blau, ám most tegyük félre azokat a színházi technikákat, amelyek bevonják a résztvevő nézőket, s szándékosan élnek a nézők számára kényelmetlen körülményekkel). Az előadó helyzete a fenti esetekben szintén kényelmetlen.<sup>5</sup>

Purini végső nézője egy másfajta színházat feltételez: interaktív. Még ma is így nevezhetjük, akkor is, ha az interaktivitás előadói ereje továbbra is kezdetleges. Mindaddig, amíg valaki félszemmel figyeli az interaktív történéseket, nem beszélhetünk olyan tiszta interaktivitásról, amely nem pusztán megfigyelt, hanem egyben előadott is, mindenki részt vesz, együtt alkot benne. Ma általában a technológiával kötjük össze az interaktivitást. Ez alapján a lehetőségek gazdagabb, előre kész választékát jelenti, előre beszámított választási lehetőségekkel (aláhúзва a beszámított szót). A technológia ugyanakkor soha sem reagál váratlanul (kivéve természetesen a szerencsétlenség és egy fensőbb hatalom esetét). Csak akkor beszélhetünk majd interaktivitásról, ha a hatalom gépezetei létrehozzák azt a paradoxont, amelyben lehetségessé válik egy olyan előreláthatatlan reakció beprogramozása, amely a program számára is váratlan.

A végső néző színházában (aki egyszerre színész is, ezért fogják a végső nézőt/színészt *végső nézőnek* hívni, – a pontosan nem lefordítható *terminal spectator* angol neologizmusa precízebben fejezi ki a végső néző/színész pozícióját), a fizikai realitás hiperrealitássá válik. A néző egy szükségleteihez idomuló térben utazik. A test minden mozdulata új információt küld a számítógépnek, amely a végső néző hangulatának felderítését szolgálja. A számítógép szó szerint 'baráttá és barátta' változik, egy olyan empátikus alteregóvá, amely (még) a felhasználó szeszélyeit is képes megérteni.

Itt egy érzések nélküli érzéki színházról beszélünk. Szag, íz, érintés nélkül.

A végső néző teste nincs a virtuális valóságban, de vajon melyik a test valósága? A virtuális valóság többé nem tér. A virtuális valóságba való belépésre használt fogalom most *elmerülésként* definiálódik. Természetesen ez még mindig előrejelzi a térrel analóg, meghatározott fizikai törvényeket.

<sup>5</sup> Nemrég láttam Felix Ruckert előadását a berlini „Dock 11”-ben, ahol egy kényelmes ágyban feküdtem, miközben egy táncosnő simogatott. Átadtam magam kissé hűvös és figyelmetlen érintéseinek, ami nagyon kényelmesnek tűnt a fárasztó nap után. De amikor viszonzni kezdtem az érintéseket, mert elfogadtam a játékot, s így a partnerévé váltam, feloldhatatlan távolságtartást és hűvösséget éreztem. Az előadás utáni beszélgetésben maguk az előadók azt mondták, hogy nem kaptak precíz utasításokat arról, miként reagáljanak a néző bizonyos viszonyulásaira.

## Színház a súlytalanságban

Megfelelő fizikai valóság keresése és Purini végső nézőről szóló elméletének továbbfejlesztése után végül egy olyan valóságra bukkanunk, ahol a térbeli koordináták többé nem határozzák meg a testet a fent-lent, balra-jobbra, előre-hátra irányok szerint. Tulajdonképpen mit jelent a végső néző helyzete? Egy olyan képernyős környezetet, amely bármelyik pillanatban képes létrehozni az átvitel hatását. Mozdulatlan vagyok, mégis mindenütt ott vagyok – szól Virilio definíciója a végső lakosról.

Figyeljük meg ezt az egyszeri eseményt a színháztörténetben és általában a művészetben, illetve a szlovén rendező, Dragan Živadinov *Biomehanika Noordung* című performanszában. Ez 1999 decemberében történt meg, az Iljušin 76 nevű katonai repülőgépen, amit az űrhajósok parabolikus próbarepüléseknél használnak. A repülés folyamán a repülő 11 parabolát végzett, mindegyik 25 másodpercig tette lehetővé a gravitáció nullfokának, illetve a súlytalanság állapotának érzékelését.<sup>6</sup>

A gravitációs állapotok közti átmenetek, az egyik fizikai valóságból a másikba való átkerülések élménye olyan tapasztalat, amely teljeséggel összehasonlíthatatlan bármely más testi tapasztalattal. A félperces 'dráma' rövid intervallumai ellenére az átmenetek intenzitása és az újdonság arra kényszerítik a testet, hogy koncentráljon minden saját mozdulatára. Az ülésekre szíjazva a nézők azt figyelték, hogyan játszódik le előttük a színrevitel előben. Az esemény próbái a normális állapotú gravitációban zajlottak le (e performansz alkotói csupán egyszer repülhettek, négy hónappal a fellépés előtt). Tehát szó szerint részt vehettünk a test különböző fizikai realitásokba való átvitelében. Az ilyen típusú kommunikáció alatt keletkezett zaj túlnyomórészt a testünké volt, hiszen az előadókkal közös valóságon osztoztunk. Itt az előadók és nézők közötti határok elmosásával teljeséggel megvalósult a rousseau-i szabadelvűség a részvételi színházról. Összeomlott az a szokványos szemiotikai fal, amely eddig strukturálta a színházi eseményt. Ugyanakkor megnyíltak a színház mint médium interpellációjának új mátrixai. Az előadók, a nézők és a társulat többi tagja többszintű fizikai valóságot osztottak meg egymással, ahol az önmagunkkal való foglalkozás intenzitása eluralta a történeteket, függetlenül attól, hogy ez a strukturáltságon, vagy az improvizáción alapult. Ez semmivel sem volt kényelmetlenebb, mint általában a színházi projektumok manipulatív helyzetei, amelyek a közönséggel való együttműködésből fakadnak.

Az elején azt érezzük, a testünk elidegenedett tőlünk, majd keservesen próbáljuk ellenőrzés alá vonni (pszichoanalitikus fogalmakkal szólva, az, amit megtapasztalunk, ellentétes folyamat a tükörfázissal, ami elengedhetetlen feltétele az identifikáció és a szubjektum felépítésének – a mi esetünkben minden test elidegenedik a szubjektumtól). Ismét meg kell ismerkednünk a testtel, amely szó szerint elveszítette a stabilitás érzését, ugyanakkor megérinthetjük a plafont, bármelyik falat vagy bármelyik rögzített dolgot a térben. Az igazi 'dráma' a szubjektumok drámája, akik a test fölötti kontrollért küzdenek.

<sup>6</sup> Az erről szóló cikkem összefoglalóját ld. „Živadinov's Biomechanics in Weightlessness”, Janus 2000/6, 38-42.





Ez a dráma a testi emlékezetének mélyen gyökerező gravitációs érzés következtében jött létre.

A test gyorsan feldolgozza a súlytalansági állapot törvényeit, rekonstruál és elkezd az új fizikai valóságokban működni. Folyamatosan tanulja önmaga irányítását olyan feltételek között, ahol nem létezik lefelé húzó erő. Ahogyan a Noordung asztrofizikusa, Herman Potočnik írta: „A testek egyedül a tehetetlenség állhatatosság törvényei szerint mozognak – hacsak tetszőleges és egyenes vonalú irányban nem jelenik meg egy akadály – és csak a saját erejüknek vetik alá magukat (molekuláris, elektronikus, mágneses erőnek, illetve a tömegvonzásnak), amely köztük fejti ki hatását.”

Vajon az első végső tér őrálomás, az első végső lakó pedig űrhajós? Az űrhajós egy olyan térben van elhelyezve/szorítva, ahol a Földön lévő különleges terminállal kommunikál a média segítségével. Ugyanakkor teste a gravitáció nullfokának környezetében lebeg, egy olyan fizikai valóságban, amelyben a térbeli koordináták meghaladják az akkorra viszonylagossá váló Föld vonzását, vagy a gravitáció feltételeit.

### *A magánszféra vége = a nyilvános szféra vége*

Az a színház, amit saját életében a végső néző hoz létre, formális szinten a lebilincselő vizualitás, a kétdimenziós számítógépes játékok és a Big Brother trivialitásainak médiagettós amalgámjaként funkcionál. Ami ebben az értelemben sokkal fontosabbnak tűnik Baudrillard katasztrofikusságánál, az a végső néző identitásának megállapítása a privát és a nyilvános szféra viszonyain keresztül.

A színházban a nyilvános és a privát szféra helyzete transzparensen meghatározott. A nyilvános oldaláról van egy olyan előadónk, aki megfelelő művészi gesztusokat mutat be és átadja azokat a nyilvános fogyasztásnak. A privát oldaláról egy olyan nézőről beszélhetünk, aki a felkínált művészi gesztusokat egy olyan szervezett nyilvános eseményen keresztül fogyasztja el, ami lehetővé teszi számára a magánterületet (a néző események sorrendje iránti tisztelete a saját gondolkodás és álláspont szabadságával van kiténtetve, ami analóg Kant *Sapere aude!* felvilágosodás-felfogásával). A végső nézőnél egy nárcisztikus szituáció szemtanúi vagyunk, amelyben az előadó a saját maga közönsége és fordítva, ahol a nyilvános és a privát közötti különbség homályos és elködösített. De e kettő elködösítésével felvetődik a kérdés: hol, melyik területen lokalizálhatjuk a végső néző szubjektivitását? Amennyiben a nyilvánosságnak bejárása van ezekre a területekre, s amennyiben többé semmi sem privát, akkor a nyilvánosságot elve szintűgy megszünteti.

Első pillantásra azt mondhatnánk, hogy Živadinov projektuma a tranzíció pontos dramaturgiájának három gravitációs feltétele alapján az egyént meghatározott totalitárius helyzetbe keríti, ahol teljesen aláveti a manipulációnak. Živadinov ugyanis elfogadja az örökké megkerült, mégis örökké újra elgondolt elvet a színházban lévő alapvető kockázatról: mi van akkor, ha az előadás (a prezentált anyag, artikulált esemény) kivonja magát az ellenőrzés alól és maga válik valósággá, melyben a néző többé nem foglalkozik a fikció dramaturgiájával? Abban a pillanatban, amikor elkövetkezik a test földre való

visszatérése, vagyis a test rekorporációjakor a néző maga számára hozza létre a performanszt. Nincs többé néző, nincs többé megfigyelendő anyag. Živadinov nézői dramaturgiájának nagyszerűsége abban rejlik, hogy ő nem a harmadik nézőt találta ki (ahogyan ezt az 1992-es *Imádkozó Gép Noordung* című előadásban nevezi), hanem a nézőnek az események 'objektív' szemtanújának státusát nyújtja (a kamerák is szabadon lebegnek). Az előadást nem nézik, hanem testileg megtapasztalják – ez az a koncepció, amit az olasz vizionárus, Giulio Camillo vetett fel már a reneszánsz idején, s amit sok posztfreudi elméletíró továbbgondolt (jusson csak eszünkbe Merleau-Ponty koncepciója a színesztéziás érzékelésről).

### *Il teatro debole – egy színház, amely semmit sem akar (tőlem)*

A kortárs tánc és színház számtalan projektuma támaszkodik a testi tapasztalatra. Amennyiben Martha Graham az igazságot testesítette meg („a test nem hazudik”), Wim Vandekeybus pedig valami olyasmit keresett, amit a Marcel Mauss-féle testtechnikák táncos testében való ülepedésének lehetne nevezni (*Amire a test nem emlékszik* – ez Vandekeybus első előadásának címe 1987-ből), akkor a kilencvenes évek generációinak táncos és színházas projektumai (a BAK Truppen-től, Jérôme Belán és Alaine Platelen át egészen Showcase Beat LeMotig, Tom Pilschkeig, Johnatan Burrowsig, Jan Ritseméig, Evgenije Greškovicig, Raimund Hogheig és másokig) a színházelőtti és a hétköznapi fetisizációját mutatják be. Egy olyan táncos/színházi nyelv után kutatnak, amely különbözne attól, amit a flamand táncos és színházi színhely posztulál. Erős vizuális és koreografikus szerzői kifejezésformákat használnak, sikeresen megvalósítják a mintaszerű játékot, továbbá az előadót felelősségteljes szubjektumként definiálják. Kutatásuk alapja az előadó és a dramaturgiai narrativitás deteatrializációjának módszere, a zeneiség dekompozíciója és a rendező/koreográfus deautorizációja. Az olasz *il pensiero debole*<sup>7</sup> filozófiai iskolával analóg módon, ezt a színházat *il teatro debole*nek, gyenge színháznak lehetne nevezni. Ez egy olyan színház, amely semmit sem akar (tőlem), semmit sem akar tenni velem, előadás közben eljátszák, s a színészek vagy az előadók nem törődnek azzal, hogy egy meghatározott esemény előadójának tekintik-e őket vagy pusztán egy olyan embercsoportnak, amely a közönség előtt találta magát, csak hogy megszervezzék egy eseményt, amelyben mások is részt

<sup>7</sup> Az olasz filozófiai iskola a gyenge gondolatot „az igazságot hirdető erős és erőtlen elme közé helyezi, annak tükröképéhez hasonlóan, aki a saját semmiségét szemléli benne” (Pier Aldo Rovatti). Gianni Vattimo a metafizikus és a metafizikai-történelmi (hegeli) kezdet problémájához hozzáadja a gyenge gondolat 'empirikus képletét': „A tapasztalat, amelyből kiindulhatunk és amelyhez hűségesek akarunk maradni, valójában az elsődleges és leginkább mindennapos tapasztalat, amely történelmileg is meghatározott, kulturálisan pedig rendkívül terhelt” (mindkét idézet a következő szöveggyűjteményből származik: *Il pensiero debole*, Milano, 1983). Egy másik helyen Vattimo azt bizonyítja, hogy a mindennapos médiaivalóság se nem hegeli abszolút szellem, se nem perverzió, hanem megismerői lehetőségeket és tapasztalatokat tartalmaz, amelyek nagy valószínűséggel előrejelzik a következményeket (vö. *La fine della modernità*, 1985).





vehetnek. Az új teatralitás felállításának egyik stratégiája az előadó deteatralizációja, amit legradikálisabban az Elisabeth LeCompte és a Wooster Group valósított meg. Mégis, összehasonlítva a gyenge színház (*il teatro debole*) legifjabb színházi generációjával, lényeges a különbség: az utóbbiak megtestesítik a mindennapos, urbánus szubkultúrát, a fiatalos könnyedséget, a popkultúrát. Az *il teatro debole* a távolság színháza, noha nem a brechti értelemben áthatva a Gesztussal, s nem is úgy, mint a Wooster Group, hanem a színjátszás formájában, amely lerombolja az adott színházi *mainstream* ideológiai előfeltevéseit. Szintúgy fontos megemlíteni, hogy a gyenge színház elsősorban nemcsak színház akar lenni, illetve, amennyiben igen, akkor az autentikus teatralitás új formáit keresi a mindennapokban. A közönséggel való találkozás elve a néző részvételét feltételezi, de függ maguktól a nézőktől is, akik az eseményben a jelentést és a helyüket keresik. Jérôme Bel azt állítja, hogy nem akar a közönséggel szemben dominálni. E koncepció radikális előadása (az *il teatro debole* szféráján belül) a végső néző<sup>8</sup> részvételi impulzusainak artikulációját eredményezheti.

### *Az előadás etikája: az előadás nélküli nézőtér*

Fejezzük be írásunkat néhány banális kérdéssel. A színészek miért viselkednek törvénytörően úgy a színházban, mintha nem lenne néző, miért csinálnak ezzel hülyét magukból? Melyik néző érezte magát valóban résztvevőnek a színházban? Az *il teatro debole* a teatralitás szintjének csökkentésével fordul a részvétel kérdéséhez. A valódi aktivitást a néző realitásának szintjére redukálja, ez pedig azt is jelenti, hogy figyelembe veszi a színház reprezentatív keretének dekonstrukcióját. A probléma nemcsak abban rejlik, hogy a néző az első, aki teatralizálja az eseményt, hanem hogy a színházi eseményben való részvételével maga is olyan színházi eseménnyé válik, amely a színházat színházzá teszi. Ennek megfelelően, a teatralitás beleíródott a nyilvános előadás minden gesztusába. Amennyiben

<sup>8</sup> Hát persze, hogy semmi esetre sem pontos az ennyire különböző szerzőket a gyenge színház közös nevezőjére hozni, s még kevésbé korrekt. Itt fontos rámutatni arra a bizonyos elmozdulásra a teatralitás értelmezésében. Ehhez az elmozduláshoz fontos megérteni azokat a folyamatokat, amelyek megelőzték a gyenge színházat. Emellett a gyenge színház adósa a realitást konstruáló fikciónak, ami azt jelenti, hogy az elsődleges referenciái a populáris kultúra minden médiás formájában megtalálhatók. A gyenge színház címzettje a (gyenge) szubjektum, akinek a tapasztalata a módszer alapvető ismerete, de ez egyben alapvető ismereti cél is. Luk Van Dries sikraszáll a környezet-színházért, amely nem kényszeríti a nézőt részvételre, hanem lehetővé teszi neki, hogy az előadás felelősségteljes szubjektumaként fogja fel magát, az előadásért felelős szubjektumként. Steven de Beelder a hétköznapi blanchot-i és de certeau-i fogalmaiból kiindulva a gyenge színháznak egy másik áramlatát találja meg, ami nem vonja a színházat a környezetbe, hanem a környezetet állítja a színpadra. Amikor Tomaž Štrcl korai előadásait szemléljük (*Lancôme* avagy *Hamlet Packard*), valójában egy olyan fikciót nézünk, amely a színpadi szubjektum igazi életét ábrázolja. A gyenge színházról szóló vita épphogy elkezdődött (szerintem Mårten Spångberg tévedésből nevezte ezt harmadik avantgárdnak, Van den Dries, de Beelder és Knut Ove Arntzen az említett jelenségről úgy beszélnek, mint az új környezet-színházról...).

úgy akarjuk, néző nélkül is eljátszhatjuk az előadást. A színház által felvetett kulcskérdés pont ellentétes természetű: létezhet-e közönség színházi előadás nélkül? Erre pl. a futuristák is válaszoltak, de még tartalmasabban foglalkozott vele Samuel Beckett és John Cage, akik világosan tudtunkra adták, hogy csak akkor lehetséges a részvétel, ha nincs miben részt venni: amikor a közönség színházi eseménnyé válik, és magát is ilyennek látja. A *Biomehanika Noordung* kidolgozta ezt a koncepciót, kompromisszummentesen létrehozta azt a szituációt, amelyben a részvétel pillanatában a néző a figyelem szubjektumává és objektumává alakul át, számára semmi sem létezik a súlytalansági állapoton kívül. Ezzel a részvétel végsővé válik, pontosabban, ha ki akarunk tartani a végső néző mellett, le kell mondanunk az előadásról. Más szavakkal, az előadásnak meg kell teremtenie az önmegszüntetés feltételeit, azt, ami Živadinov projektumainak állandó témája.

*Orcsik Roland fordítása*

*Emil Hrvatin*, a horvát származású, de Szlovéniában élő alkotó 1964-ben született. Több önálló színpadi és interdiszciplináris munka szerzője (többek között *Camillo, Q & A, Very Private, Very Publicl, Miss Mobile, Collect-if, Begunsko taborišče za državljane prvega sveta* [Az első világ állampolgárainak menekülttábor]), amelyekkel számos európai országban és Amerikában is fellépett. 1999-ben az európai színházi fődíjra jelölték. A *Ballet International* című színházi folyóirat a *Drive, a Camillo és a Collect-if* című munkáit a 2000-es és 2003-as év leginnovatívabb előadásai közé sorolta. Elméletíróként eddig több vitacikket közölt a kortárs színházról és művészetről, amelyeket több nyelvre lefordítottak. Négy elméleti szöveggyűjtemény szerkesztője. A Jan Fabre-ről írott nagyszabású tanulmánykötvet franciá (*La discipline du chaos, Le chaos de la discipline*, ford.: Armand Colin, Párizs, 1994) és holland nyelvre fordították le. A ljubljana *Maska* című színházelméleti folyóirat felelős szerkesztője és az azonos nevű egyesület igazgatója, valamint a *Performance research* című folyóirat szerkesztőségi tagja, amely Londonban jelenik meg a Routledge kiadónál. Rendszeresen tart előadásokat és workshopokat több európai országban és Amerikában. Jelenleg Ljubljanában él. Magyarul most jelenik meg először. A fordítás alapjául a belgrádi színházelméleti folyóirat, a TKH 2002/3-as száma szolgált (Emil Hrvatin: *Dramaturgija gledanja: terminalni gledatelj i druge strategije*, 36-41.).





HANS JÜRGEN TSCHIEDEL

## Médeia – Egy varázslónő átváltozásai\*

A modern regényben a korinthusiak tartanak Médeia feltételezett mágikus képességeitől, lászón pedig azt mondja a nőnek, aki a szeme láttára csodálatos módon mentette meg az életét: „Varázslónő vagy.”<sup>1</sup> Az ősi mítosz recepciójának egyik utolsó dokumentumában olyan motívum kel új életre (persze csak látszólagos módon), mely a régi mondában gyökerezik, s amely eredetileg alapvető hatást gyakorolt Médeia lényére. A tény, hogy a napisten Héliosz Médeia nagyapja, valamint hogy rokonságban áll Homérosz Kirkéjével, aki apjának, Aétésznek a nővére, szinte elkerülhetetlenné teszik, hogy benne is természetfeletti erők bontakozzanak ki. A legrégebbi hagyományban<sup>2</sup> neve az Argonauták körében ugyancsak feltűnik. Vezetőjüknek – éppúgy, mint egy mesében – varázsszereivel siet segítségére, hogy a rábízott feladatot, amit saját erejével képtelen lett volna végrehajtani, véghezvigye. Szintén Médeia az, aki az őrt álló sárkányt elaltatja, s ezzel lehetővé teszi az aranygyapjú elrablását. Miután szerelmét követi annak görög szülőföldjére is, Iolkosban fiatalító varázslatot hajt végre egy öreg koson, majd Peliaszon, ily módon állítva félre lászón ellenlábasát. Korinthusban halhatatlanná akarja tenni lászónnal való frigyéből született gyermekeit, csakhogy közben megzavarják: a varázslat nem sikerül, és végül halálos katasztrófába torkollik.

Az efféle értesülések a mitikus Médeiát titokzatos alakként varázsolják eléink, aki Hekaté istennő sötét világához áll közel. Természetfölötti képességei éppúgy jelenthetnek áldást barátainak, mint romlást ellenségeinek.<sup>3</sup>

\* In Brigitte Glaser, Hermann Josef Schnackertz (hgg.): *Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*. Würzburg, 2005. A cikk kivonata megjelent magyarul a *Critica* Lapok 2005/1 számában.

A görög nevek átírásánál (tekintet nélkül arra, melyik szerző milyen névváltozatot használ) ahol csak lehetett, a magyar helyesírási szabályzatot vettem alapul. A drámafordítások részleteinél az első idézetnél tüntetem fel a műfordító nevét (ha van), egyéb esetekben saját fordításomat használok. A műfordításokat az eredeti szöveg figyelembe vételével, a mondattani illeszkedés kedvéért helyenként kiigazítottam, ha szükségét éreztem. (A ford.)

<sup>1</sup> Christa Wolf: *Medea: Stimmen*. München, 1996, 66 (vö. még 19, 47, 195); ez a gondolat a könyv más helyein is előfordul és a szerző Médeia-képére nézve meghatározónak bizonyul.

<sup>2</sup> Hésziodosz, *Theog.* 992-1002; Pindaros, *Püth.* 4. Bizonyos elveszett előképek körvonalai kirajzolódnak Apollóniosz Rhodiosz hellenisztikus eposzában, az *Argonautikában*.

<sup>3</sup> Ha ilyen anyaggal foglalkozunk, az irodalmi horizont szembeötlően széles. Ez szükségképpen kizárja a teljesség igényét. Ugyanez érvényes a tematikailag idevonható költői alkotásokra, valamint az idevágó kutatási eredmények beható tanulmányozására. Ezért feltétlenül válogatnunk kellett, s ez a válogatás arra a szorosan vett célra irányult, hogy példaértékűen kidolgozza annak elvi lehetőségeit, hogy Médeia mágikus öröksége hogyan vált elérhetővé a recepció számára.

## I

Az, hogy a mitikus Médeia-alak egyszer s mindenkorra szereplője lett a tragikus színpadnak, Euripidész elvitathatatlan érdeme.<sup>4</sup> Ő tette Médeiát gyermekgyilkossá,<sup>5</sup> s így módon ő iktatott olyan konfliktust az epikus anyagba, amely kortól függetlenül variálható motivációs lehetőségeivel a későbbiekben újabb és újabb, nem egyszer provokatív drámai konstellációkat nyújtott. A régi mitikus eseménysorba való lényegi beavatkozás mindenképpen következményekkel kellett hogy járjon Médeia megjelenésének képére. A tragikus szerep maszkját magára öltő varázslónő nehezen elviselhető ellentmondásosságot szült volna. A mítosz mesészerűen magától értetődő világában a varázslatot sem megmagyarázni, sem igazolni nem kell. Ugyanez azonban nem érvényes a színház valóságára, amely a pszichológiai valószerűség törvényeinek engedelmeskedik. Ebben a varázslónő az emberi társadalmon kívül helyezkedik el: természetfölötti képességei kiszabadítják a földi korlátok közül. Éppen ez, tehát hogy nem kötődik az emberi lét normalitásához, megnehezíti sőt lehetetlenné teszi, hogy egy olyan varázslónő sorsát, mint amilyen Médeiáé, tragikusnak fogjuk fel. Euripidész látta a problémát, s mindent megtett, hogy a mágikus eredet és az emberi természet összeférhetetlenségét kiküszöbölje, illetőleg legalább háttérbe szorítsa. Így Médeia mint környezetével, sorsával, végül saját magával is összeütközésbe kerülő személyiség hihető alakká vált, a nézők – legalábbis bizonyos mértékig – meg tudták érteni, sőt képesek lettek azonosulni is vele.

Euripidész után ezzel a feladattal szembesültek azok is, akik arra vállalkoztak, hogy a régi témát új köntösbe öltöztessék. Minden korban Médeia eredeti varázslónői minősége volt az a tény, amely mintegy felszólított arra, hogy individuális, emberi arculatot adjanak neki. Az utókornak Médeia mitikus, természetfölötti múltjában kellett látnia véghetetlen átalakulási és alkalmazkodási képességének eredetét. Mintha a hajdani varázslónő később is használná varázserejét, s ez segítené örökösen változó külsőhöz és meglepő hatóerőhöz.

Euripidész, e fejlődési sor elindítója, mit tett annak érdekében, hogy a mítoszban lelt Médeiát a hagyományos emberi létbe integrálja, közönsége tapasztalati horizontjához közelítse, megértést ébresszen irányába, s hogy a színpadon mint példaértékű és egyben rendkívüli jellemet honosítsa meg? Először is darabjában minden olyan elemről tartózkodott, ami Médeia hajdan mágikus lényét egyértelműen felidézte volna.<sup>6</sup> Ám Euripidész nem érte be azzal, hogy Médeia varázslónőre valló eredeti vonásait teljesen

<sup>4</sup> A klasszikus kor más Médeia-drámáiról – mindenekelőtt Neophrón tragédiáját kell itt megemlíteni – túl keveset tudunk ahhoz, hogy megbízható képet alkothassunk. Az utána következő korszak színpadi megformálásai mindenestre a 431-ben bemutatott Euripidész-darab uralkodó befolyásáról tanúskodnak.

<sup>5</sup> A korinthuszi helyi monda csak a gyermekek akaratlan meggyilkolásáról (*phonosz akúsziosz*) tudott. A másik változat szerint lázadó alattvalók ölték meg őket. Ennek részleteihez vö. K. v. Fritz: *Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die Medea des Euripides*. In *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 322-429, kül. 325-336. (először in: *Antike u. Abendland* 8, 1959, 33-106, 35-43), és A. Lesky, *RE* XV 1, Sp. 41-45 (s.v. Medea).

<sup>6</sup> Azt a kritikát nem fogadhatjuk el, hogy a zárójelenet éppoly fantasztikus, mint a lázón menyasszonyán és annak apján végrehajtott bosszú. A sárkányfogatot ugyanis Hélios anélkül





eltörölte: olyan fellépést kölcsönzött neki, melynek alapján senki sem gondolhatott túlvilági hatalmakkal való kapcsolatra. Minthogy Médeának tartania kell ellenségei bosszújától, rá van utalva az athéni király biztosította menedékjogra. Az Aigeusszal való beszélgetés során, úgy tűnik, sóvárog a segítségre, s a sokat vitatott jelenet szerepe éppen annak tudatosítása:<sup>7</sup> Médeia szükség és veszély idején sem képes természetfölötti erőket mozgósítani, alá van vetve az emberi lét feltételeinek, s mint minden magára utalt asszonynak, neki is menedékre és védelemre van szüksége. Ezzel Euripidész olyan lelki dimenziót kölcsönöz Médeijának, aminek segítségével el tudja érni, hogy közönségében együttérzés ébredjen az asszony iránt.

Euripidész még ezzel sem elégedett meg: annak érdekében is megtett mindent, hogy Médeiat fájdalom közepette láttassa, a többé-kevésbé minden asszony számára közös sorshoz való kötöttségének eredményeként. A darab prológosában mélységes megbotránkozással reagál hitvese hűtlenségére, hogy aztán a kar asszonyainak élén a társadalmi valóságot teljesen pontosan látva elemezze saját helyzetét (214 s k). Minthogy tud a házasságban férjük akarátának teljesen alárendelt nők jogfosztottságáról, akiknek a házhoz láncolva ellenállás nélkül el kell fogadniuk azt is, ha férjük félrelép, a következő keserű felismerésre jut (230 s k): „Az összes ésszel bíró lény közül / legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk.” (ford. Kerényi Grácia) E szavakkal Médeia kifejezetten női identitást ad magának: egy az asszonyok közül, s ha sorsa miatt szenved, akkor fájdalom nem kisebb, mint a többieké, sőt nagyobb, mivel másik országból érkezett, és nem számolhat azzal, hogy a polisz közössége támogatja szükségében. Euripidész azért adta ezt a beszédet Médeia szájába, hogy egy férje által elhagyott és megbecstelenített nő kétségbeejtő helyzetében láttassa azt, aki kilátástalansága folytán kénytelen a többi asszony szolidaritására hagyatkozni. Médeia részesül is ebből: a kar teljesíti ígérletét – szándékait titokban tartja.<sup>8</sup>

küldi (1321 s k.), hogy Médeia erre megkérte volna. Nem is számol ilyen segítséggel, ezt bizonyítja, hogy Aigeusztól menedéket kér. És a költő még ha mindjárt megütközést keltő pontossággal is, de érzékelteti velünk, hogy Glauké és Kreón hogy pusztulnak el egy a tagjaikat elemészto méregtől, ettől még Médeia nem lesz inkább boszorkány, mint Szophoklész Deianirája, aki hazatérő hitvesének, Héraklésznak egy Nesszosz vérével átitatott inget küld elébe. Euripidész nem boszorkánykonyhájában mutatja be Médeiat (mint később Ovidius, Valerius Flaccus és Seneca teszi), hanem egy olyan nőt ábrázol, aki egy büntetett kísérel meg, mérlegeli lehetőségeit és a legbiztosabb módot keresi, hogy tette sikerüljön (vö. 376-85).

<sup>7</sup> Corneille *Examenében* (*Oeuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés par G. Couton*, Editions Gallimard 1980, 536-40) kritizálja Médeiat. Abbéli igyekezetében, hogy Aigeusz fellépését jobban motiválja, s hogy a király viselkedését saját korának udvari szokásaihoz igazítsa, Corneille *Médée*-jében (1635) már-már fölösleges mellékszálát iktatott be, amikor lászón hitvesének éppen elég lehetőséget teremt arra, hogy demonstrálja varázslónői képességeit. Ez a módszer Euripidész költői szándékát groteszk módon elidegeníti, sőt pontosan ellentétes lesz vele.

<sup>8</sup> A kar szerepének problematikájáról és ennek lehetséges politikai aktualitásáról beszél J. W. Beck: *Medeas Chor: Euripides' politische Lösung* (további tizennégy Médeia-dráma összehasonlító elemzésével), Göttinger Forum für Altertumswissenschaft – Beihefte 9, Göttingen 2002.

Ezzel Euripidész a lehető legmesszebbre távolítja el Médeióját a régi mítosz varázslónőjétől. Ilyenformán kifejezetten mint asszonyt állítja elénk, olyannyira, hogy ez a neki szentelt – szinte kísértést érzünk azt mondani: feminista – drámának kortól független aktualitást kölcsönöz. Ennek bizonyítékául szolgál nem utolsósorban az, hogy a témát még ma is gyakran felelevenítik.

Euripidész azonban az egykori varázslónő alakját nem egyszerűen elhagyja: ezt nem tehette meg, s valószínűleg nem is akarta ezt tenni. Médeia eredeti lényé sötét oldalának megmaradt nyomai emiatt nem barbár származásának idegenszerűségében keresendők, mint azt sokan vélik. Jóllehet szóhoz jut ez a motívum is, de csak ott, ahol Euripidész kifejezetten tagadja, hogy annak a konfliktus kialakulásához köze lenne. A dajka mindjárt a darab elején kifejezésre is juttatja, hogy Médeia új hazája polgárai között iszonyúan szenved (11 s k): „hol megnyervén a polgárok szívét, / urával együtt mindent békésen viselt.” Médeia abbéli szándéka, hogy a vendéglátó ország szokásaihoz alkalmazkodjék, szemmel láthatólag elismerést nyert. Médeia nem állt kívül a korinthuszi társadalmon, mint külföldi nő nem érzi magát sem kirekesztettként, sem ellenséggé kezelve. Ha Kreón király kiutasítja, csak azért teszi, mert szeretné lászón és leánya házasságát mindenféle tehertől szabadnak látni, s nem azért, mert félnivalója lenne Médeia barbár varázspraktikáitól. Tehát azt, ami későbbi drámai feldolgozásokban (pl. Anouilh, Grillparzer, Jahn műveiben) a konfliktus társadalmi – s ezzel külsődleges – feltételeiből kiindulva oly nagy szerepet nyer, Euripidész szemmel láthatóan szándékosan háttérbe szorítja, s így teremt magának alkalmat arra, hogy Médeia mitikus eredetében gyökerező kívülállását közvetlenül személyisége magvában helyezze el. Médeiója ily módon megtart valamennyit hajdani fenyegető mivoltából, ami persze itt teljességgel emberi különlegességéből fakad. Heves természete, jól fejlett önbecsülése, kompromisszumot nem tűrő hajlíthatatlansága, s mindenekelőtt intellektuális fölénye<sup>9</sup> nem engedik, hogy elfogadjon olyasmit, amit saját neméhez tartozó sorstársai ellentmondás nélkül szoktak tűnni. Médeia is osztja minden, vagy legalábbis a legtöbb asszony sorsát, ő is kész arra, hogy az uralkodó viszonyokhoz alkalmazkodjék, azonban – s ebben különbözik a többi nőtől – alkalmazkodókészsége határokból ütközik: ott, ahol méltóságában érzi magát sértve, nevezetesen akkor, amikor hitvese házasságtörővé lesz. Bizonytal minden asszony egyformán szenved férje szeretetlenségétől és hűtlenségétől. Ezért értik Médeia megbotránkozását s ítélik el lászón magatartását (vö. 576-578 vv. [Karvezető] „A mondókád, lászón, jól rendezted el, / mégis, ha engem kérdezel, mit gondolok: / rosszul teszed, hogy elhagyod hű asszonyod.”; 661 s k. [kar] „az énnem / már soha kedves nem lesz”). A maguk részéről azonban képtelenek lennének ellenállásra vagy bosszúra. Egyedül Médeia emelkedik felül a normális mértéken,

<sup>9</sup> A görögben pregnánsabb megfogalmazásmódok léteznek ennek kifejezésére: *bareia*... *phrén* ('szíve nehéz' 38; vö. 809: *bareian ekththrosz* 'ellenséghez kemény'), *deiné* ('félelmetes' 44), *agrios éthosz* ('vad indulat' 103), *phrenosz authadúsz* ('konok lelke' 104), *szophé* ('bölc's' 285; 'okos' 303; 305, 'bölc's' 385; 'bölc'sesség' 539). Médeia *szophiójához* vö. L. Belloni ellenséges megjegyzéseit: *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer. E una postilla sulla Norma di Bellini*. In *Lexis* 16 (1998), 63-75, itt mindenekelőtt 65-68.





s vállalkozik önmaga megvédésére. Féktelen vágya, hogy megbosszulja sérelmét és kiálljon tisztessége mellett, diadalmaskodik minden ésszerű belátás fölött, sőt még annak felismerése fölött is, hogy közös gyermekeik megölése önmagának is a legborzasztóbb fájdalmat okozza (1078sk): „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elmémnél hatalmasabb a szenvedély.” Euripidésznek eképpen sikerült bámulatosan modern nőalakot alkotnia. Egy olyan asszonyt, aki valóban nem illeszthető keretek közé, minthogy lerázza a hagyomány, a társadalom és a belé nevelt szerepértelmezés által az ő nemére ruházott kényszert, mivel önmegvalósításáért küzd, s ennek érdekében még az önpusztítástól sem retten vissza. Wolf Hartmut Friedrich<sup>10</sup> találóan „a kivételes asszonynak” nevezte, aki az általa megtestesített képzetekkel, úgy tűnik, a valóságban messze megelőzi korát. A Kr. e. 5. század második felében Euripidész aligha remélhette, hogy athéni nézőiben megértés támad egy olyan asszony iránt, aki saját jogainak védelmében férjével szemben ennyire provokatív módon lépett fel. A 431-es drámai agónon nem is kapott a darab, csupán harmadik helyezést.

Manapság ezzel szemben alig van az antik színháznak még egy alakja, amelyre akkora figyelem irányulna, mint Euripidész Médeiájára.<sup>11</sup> Azáltal, hogy titokzatos varázslónőből tisztességét szigorúan védő bosszúállóvá válik, a recepció számára a megformálási lehetőségek kimeríthetetlen tárházát nyújtja, melyek összességükben Médeia nevét az emancipált, a női önmegvalósításért harcossan kiálló nőiesség jelképévé teszik. Mint látni fogjuk, a gyermekeit meggyilkoló anya ebben a tekintetben alkalmasint teljesen feledésbe merülhet.

## II

Dacára e nagyszerű sikernek, vagy talán éppen ezért, a már teljes egészében emberi vonásokkal rendelkező Médeia mitikus előfutárának, a varázslónőnek az alakját is megbecsüléshez juttatták a színpadon. A színháztörténet egyik legönállóbb drámaírójának a művében, a római filozófus Seneca tragédiájában a Kr. u. 1. sz. közepén csodálatos újjászületésének vagyunk tanúi.<sup>12</sup> Seneca Médeiája kívül áll az emberi társadalmon, kivonja magát annak törvényei alól, olyannyira, hogy tragikumról tulajdonképpen csak azon

<sup>10</sup> Wolf Hartmut Friedrich: *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*. Göttingen, 1967, 52.

<sup>11</sup> Vö. számos említését in H. Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München, 1991, a mutatót ld. 386 és 400 sk.

<sup>12</sup> Hogy Seneca ebben mennyire tudott visszanyúlni egy színpadi modellre, a szöveghagyomány jelenlegi feltételei között nyitott kérdés kell hogy maradjon. Leginkább Ovidius – persze szintén elveszett – *Medeájára* gondolhatunk, amennyiben ez utóbbiban valóban tapasztalhatóak lettek volna egyezések a téma az *Átváltozások* 7. könyvében olvasható taglalásával. Az eposz ugyanis szembetűnően előtérbe állítja Médeia mágikus és egzotikus vonásait.

szereplőkkel kapcsolatban beszélhetünk, akik saját iszonyú üzelmeiknek esnek áldozatul.<sup>13</sup> Médeia az első pillanattól fogva igazi szörnyetegként lép fel, és mértéktelen bosszúvágyában kész arra, hogy saját, még ifjúkorában elkövetett borzalmas tettein is túltegyen (49 s k; ford. Kárpát Csilla):

*még szűzen tettem így; forróbban égj, harag!  
Nagyobb bűn illik már hozzám, ki szült fiat.*

Seneca Médeiája élvezzi, hogy korábbi rettenetes cselekedeteit felidézheti (125-36 s kk). Fékevesztett agresszivitása azt sem engedi, hogy tekintettel legyen az istenekre (414, 424 s k):

*... mindent lerontok és felforgatok!  
.....  
.....istenekre rontok én  
megrázva mindent!*

A költő több mint kétszáz sort (670-878 vv), vagyis a dráma összterjedelmének majdnem ötödét kizárólag arra használja, hogy váltakozó perspektívából újra és újra szemléletesen bemutassa, milyen fanatikusan gyakorolja ez a boszorkány hírhedt mesterségét, s hogy mennyire szörnyű az általa kiváltott félelem. Már varázsigéi első szavaiba beleremeg az univerzum (*mundus vocibus primis tremat*, „szavára menten még a menny is megremeg”, 739). A gyermekgyilkosság ennél a fúriánál, aki csak azért akar Niobéhez hasonlóan tizennégy gyermeket, hogy még szörnyűbb bosszút állhasson, véres orgiába torkollik. A *furor* eksztázissá fokozódik, amely pillanatokra egyfajta önismerethez juttat: ebben a gyilkosság az elkövetett bűnért járó büntetés vonásait is magára ölti. Pusztán a következetesség kedvéért ez a Médeia halott gyermekeit el sem temeti: az összetört atya lábai elé veti őket.

Seneca Médeiája nem ehhez a világhoz tartozik. Jelenlétével megzavarja a földi rendet, s mindenütt csak rettegést és megütközést kelt. Az, hogy a római költő szándéka szerint hogyan kell értékelni Médeia általa felvázolt képét, ott válik teljesen érthetővé, ahol Seneca kifejezetten eltér Euripidésztől. Míg a görög darabban a korinthuszi asszonyok megértéssel viseltetnek az elhagyott és becsapott nő iránt, rokonszenvüknek jelét is adják, sőt együttérzésükről biztosítják, Seneca kara teljesen egyértelműen a királyi ház és lászón pártján áll. Az ő szemléletében lászón házassága a vad, barbár asszonnyal elviselhetetlen botrány, s rákényszerített iga (102-104). Médeiát felettébb veszedelmes rosszként kezeli (*maiusque mari Medea malum*, „tengerözönnél / méregkeserűbb Medea maga”, 362), s Kreón és Kreusza meggyilkolása után vérszomjas mainasnak hívja (*cruenta maenas*, 849). Nincs hőbb vágya, mint hogy Médeia elhagyja Korinthoszt, s távozása után az országot és annak

<sup>13</sup> Lászón szempontjából ezt meggyőzően kidolgozta O. Zwielerin: *Die Tragik in den Medea-Dramen*. In *Literaturwiss. Jahrbuch N. F.* 19 (1978), 27-63, itt mindenekelőtt 38-48. Uo. (32; 37 s k.; 48-54) ez érvényes Médeia megjelenésére is.





vezetőit is nyomasztó félelem végre eltűnjön (870-73). A kontraszt nem is lehetne nagyobb: Médeiát itt csak irtózat, gyűlölet és rettegés éri azokhoz az érzésekhez képest, melyeket Euripidész drámájában polgártársnőiből kiváltott. Seneca azonban nem elégszik meg azzal, hogy a kar ítélete révén törjön pálcát Médeia fölé. Médeiát eleve úgy lépteti fel, hogy a többiek tetszésével találkozó ítélet minden további nélkül igazolásra találjon. Kreónnal és lászónnal való összetűzése, mely Médeiát Euripidészénél a morális fölény helyzetébe juttatja, itt éppen ellenkezőleg, bűnösként tünteti fel. Mert sem a király nem használja a hatalmát arra, hogy a jogra való tekintet nélkül keresztülvigye akaratát, sem lászón nem lép fel közönséges megalkuvóként, aki személyes előnye oltárán feláldozza az asszonyt, holott életét köszönheti neki. Ehelyett a római dráma Kreónja szolgálait hívja segítségül, mivel tartania kell tőle, hogy Médeia iránta táplált fékevesztett dühében a tettlegességhez folyamodik (186-88).<sup>14</sup> Ha a király kiutasítja, akkor felelősségteljes uralkodóként viselkedik, aki megkísérel fellépni a fenyegetés ellen, s országa romlását akarja elkerülni.

Jelentőségében talán még fajsúlyosabb az a változtatás, amit Seneca a házastársak találkozásakor eszközöl. Lászón először csak magában beszél, (431-46 vv) ilyenformán semmi oka sincs rá, hogy színleljen. A szavai tehát – s ez a költő szándéka – feltétlenül hihetőek, s annak alapján, amit ekkor hallunk, görög előképéhez képest teljesen más színben tűnik fel. A kétségbeesett férfi kilátástalan helyzetben találja magát: vagy hű marad Médeiához, és meg kell halnia, vagy elválík tőle, s ily módon tovább élhet.<sup>15</sup> Ennek ellenére nem a halálfélelem, hanem a gyermekei sorsáról való gondoskodni akarás indítja arra, hogy a király lányával való új házasságba beleegyezzék (437-41):

### *Nem félelem:*

*szeretet szeget hűséget; gyermekgyilkolás  
követné apjukét! Ha mennyekben lakol,  
te szent Igazság, hívlak, isten, s esküszöm:  
apád szülötte győz le.*

Ezáltal lászón itt semmiképpen sem aljas mozgatóókokból kiindulva cselekszik: az egykori karrieristából felelősségteljes, önzetlen családapa lett. Lászón jellemrajza

<sup>14</sup> Azt, hogy Kreónban bárki puhányt és gyávát lánson, P. Krafft (*Notizen zu Senecas Medea*. In Rhein. Mus. 137 (1994), 330-45) bizonyos fokig joggal utasítja el (343-45); mindazonáltal az a feltételezés, hogy a király szolgálknak adott parancsai pusztán a késleltetést célozzák, illetőleg az, hogy a könyörgő asszonynak nemet mondjon, nem pusztán azért valószínűtlen, mert emlékeztet rá, hogy Médeia mennyire kész az erőszakra (181: *nota fraus, nota est manus*, „fondor lelke s karja ismerős”), de amiatt sem, ahogyan Seneca leírja, hogy Kreón észleli Médeia közelségét (186 s k: ... *contra ferox / minaxque ... propius ...*, „de vadul lépkedve jön ellenem, s fenyegetően tör a közelembbe, hogy megszólítson”). Kreón úgy érzi, hogy merényletet akar ellene követni, s meghozza a szükséges ellenintézkedéseket.

<sup>15</sup> Annak, hogy a még éppen kötelességtudó és igazságos uralkodóként fellépő Kreónt Seneca efféle kényszer gyakorlása miatt hirtelen brutális zsarnokként bélyegzi meg és távolítja el magától, ne tulajdonítsunk túl nagy jelentőséget. Itt különösen a pillanatnyi hatásról van szó, s ez abba az irányba mutat, hogy a felelősséget teljes egészében egyoldalúan Médeiára hárítsa. Vö. Friedrich, 18.

ugyanannyit nyer, mint amennyit Médeia veszít morális igényéből, s ezzel egyidejűleg emberségéből is. Őrültségében elvakulva csak saját vágyát hajszolja, s féktelen vadságáról lepereg minden józan megfontolás. A római dráma Médeiája immár nem egy, a többi asszony közül kiemelkedő nő, mint Euripidészénél – ez a Médeia elkülönülten félreáll,<sup>16</sup> nem a társadalomba ágyazva él, sőt fenyegetést jelent rá nézve. Mint félelmet keltő szörnyeteg – Kreón nevezi így (191): *monstrum saevum horribile* („te dúvad, szörnyű szörnyeteg”) – kivonja magát az emberi törvények alól, s mint a földi rend ellensége tűnik fel. Médeia e valóban egzisztenciális elkülönüléséből belső szükségyszerűség alapján látszik következni – és ezt az Euripidészről való eltérést gyakran nem értékeli eléggé! –, hogy a római drámában kezdettől fogva csak neki kell elhagynia az országot, a gyermekei maradhatnak. Minthogy ő testesíti meg a veszedelmes gonoszt, akivel képtelenség békésen együttélni, távoznia kell. Kreón kiutasítási parancsa (266-71) nem uralkodói önkényből fakad, s nem is csak abból, hogy biztosítani akarja az új házasság felhőtlen boldogságát. Mindenekelőtt az a kényszer az oka, hogy saját, a racionalitáson alapuló emberi világát megóvja az embertelen démoniség pusztító hatalmától.

Mint más tragédiáiban, Seneca itt is a jellemek polarizációjára építi fel koncepcióját. Ez nem csupán világosan felfedi morális állásfoglalását, s nemcsak látványos hatáskeltésre alkalmas, de mindenekelőtt így gondoskodik róla, hogy szembetűnően elkülönüljön Euripidészről. Ahol a görög szerző legfőbb igyekezete az, hogy Médeia mágikus vonásait a felismerhetetlenségig elmossa, s ezáltal emberi viszonyok közé helyezze, a római író éppen ellenkezőleg jár el. Erőteljesen hangsúlyozza a varázslat jegyeit, s így a konfliktust új irányba tereli. Seneca darabjában Médeia révén a démoni gonosz túlereje áll szemben a jóakarató emberek kilátástalan helyzetével és a végkimenetel azt vetíti a néző szeme elé, hogy a földi sors mennyire kiszolgáltatott az irracionális rombolás erőinek.

Ennek a felfogásnak köszönhető, melyet Seneca csak rá jellemző tragikumkoncepciója határoz meg, hogy a mitikus téma itt olyan kifejezésmódra talál, amelyben – legalábbis amennyire a fejlődés nyomon követhető – soha máskor nem fordul elő.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Amikor E. Lefevre (*Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas Medea*. In *Tragödie – Idee und Transformation*, szerk. H. Flashar, Stuttgart 1997, 65-83) Médeia „monomán izolációját” (71) és tevékenységének kozmikus dimenzióját hangsúlyozza, minden további nélkül egyetérthetünk vele, azonban azt nem könnyű elfogadni, hogy képe „emberi” vonásokat” (78) mutat, s a sztoikus pszichológiára vezethető vissza.

<sup>17</sup> Ezt annál is kíváncsiabb megjegyeznünk, mivel mint közismert, éppen Seneca drámái voltak, melyek egészen a 19. századig mélyebb hatást gyakoroltak a tragikus színjátszásra, mint a görögök differenciáltabb és ilyen értelemben igényesebb darabjai. Ehhez még vö: *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*. Szerk. E. Lefevre, Darmstadt 1978.





III

Seneca Médeiáját akarta saját művébe átültetni Pierre Corneille is első alkalommal 1635-ben bemutatott *Médée* című drámájában. Ebben szorosan kapcsolódik a latin szöveghez, s igyekszik elődjét azáltal meghaladni, sőt címszereplőjét a hozzá illő attribútumokkal bőségesen ellátja, s Médea ezeket aztán gyakran alkalmazza is. Varázspálcája bezárt ajtókat nyit meg, öröket játszik ki, egy követet futás közben dermeszt meg és Aigeusz kap tőle egy láthatatlanná tevő gyűrűt.<sup>18</sup> Jóllehet vagy éppen azért, mert Corneille a varázslat elemét még intenzívebbé teszi, megközelítőleg sincs olyan hatása, amit Seneca drámája kelt az olvasóban. A figura, amely ott minden hozzákapcsolódó, látható borzalom ellenére minden mértéken felüli bűnösségében démoni nagyság varázsát sugározza, Corneille-nél a neveltségességig féktelen. Éppen a mágikus hatalom szájbarágós túlhangsúlyozása redukálja a varázslat elemét pusztán szórakoztató látványossággá, mely nem képes azt elérni, hogy egy szörnyűséges, az embert fenyegető hatalom illúzióját keltse. A francia szerző darabja azért sem kelthetett ilyen hatást, mivel ő a fellépő jellemeket követésre méltatlanként akarta bemutatni.<sup>19</sup> Lászlón szoknyabolond, aki mindig a maga előnyére gondol; a büszke Kreón sütkérezik saját hatalmának sugaraiban; Kreusza mohósággal párosuló hiúságában majd' megőrül Médea halált hozó ajándékáért, s ezzel öntudatlanul is saját pusztulását segíti elő. Ebben a közönséges miliőben természetesen a gonosz varázslónő is veszít egyediségéből. Itt nem áll kívül a közösségen, éppen az általános romlás csúcsát jeleníti meg. Semmiféle borzasztó vagy az emberi felfogóerőt meghaladó nagyságot nem mutat, inkább a gonosz boszorkányhoz hasonlít, aki teljesen magától értetődően része a mesék világának, s aki aztán végül a büntetés alól sem tudja kivonni magát.

Egy ilyen alak azonban nem ama színház igényei szerint viselkedik, amely az embert saját énjének valóságával kívánja konfrontálni. A modern korban ezért a szerzők teljesen más utat járnak, amikor a színpadon helyet kívánnak biztosítani a mágának. A mágia kóddá, allegóriává válik olyanformán, ahogyan talán már Seneca drámájában is felfogható volt. Teljes bizonyossággal érvényes ez az expresszionista drámaíró Hans Henny Jahnn először 1926-ban bemutatott *Medeájára*.<sup>20</sup> Amikor Médeiát mint fekete-afrikai nőt viszi színpadra, ezzel természetesen előszöris barbár származását kívánja közvetlenül láthatóvá tenni, valamint érzékeltetni akarja idegenségét a fehérek világában, s egyszersmind plakátszerűen helyezi előtérbe a rasszista diszkrimináció tematikáját. Mindazonáltal mélyebb szinten Jahnn-nál még Médea állati léthez közelebb álló gyökereiről is szó van, mely varázserejében jut kifejezésre, s a külvilág számára börszíne miatt is szembetűnő. Gyakran beszélnek a drámában Médea „fekete varázslatáról”, s Kreón egy ízben a következő

<sup>18</sup> Ezt már az Euripidészt kijavítani akaró Corneille kortársai sem hagyhatták gúny nélkül. Vö. H. A. Glaser: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*. Frankfurt/M. 2001, 85 s k.

<sup>19</sup> Vö. Corneille saját kijelentését a *Médée* elé bocsátott ajánlásban (*Oeuvres complètes* I, 535 s k).

<sup>20</sup> Szakirodalom a darabhoz, a színpadra állítással foglalkozó kutatásokhoz: U. Bitz, J. Bürger, A. Münz: *Hans Henny Jahnn: Eine Bibliographie*. Aachen 1996, 155-71.

szavakkal gyalázza a nőt:<sup>21</sup> „Állat vagy! / Nem görög, barbár. Mint a bőröd színe, / olyan fekete a műved is.” (ford. Ungár Júlia) Az, hogy Jahnn ismerte-e egyáltalán Seneca *Medeáját*, nem állapítható meg teljes bizonyossággal. Az azonban kétségtelen, hogy legalábbis Euripidész tragédiáját olvasta. Egy Oskar Loerkéhez intézett levelében 1925 decemberében – Jahnn ekkor harmincegy éves – éles kritikával illeti Euripidészt:<sup>22</sup> „Amikor Euripidész *Medeáját* húszévesen először olvastam, annyira dühös lettem, annyira valószerűtlen volt ez a gyermekgyilkosság, annyira nem illett a cselekménybe!” Következésképp Jahnn alternatívát keresett a görög tragikus általa következetesen elutasított koncepciója helyett, s amit talált, az a régi mítosz varázslónője volt. Kézenfekvő a következtetés, hogy Euripidész a tragikumnak ártó ismert momentumokat kiküszöbölő törekvéseire vezethető vissza, ha azok, akik szeretnének tőle elhatárolódni, ezt éppen az általa elutasított elemre való visszanyúlással szeretnék elérni. Ez minden bizonnyal érvényes Senecára és Corneille-re, de úgy látszik, Jahnn esetében is találó. Teljesen új az intenció, melyet Jahnn azzal köt össze, hogy *Medeának* varázserőt kölcsönöz. Nála emiatt nem arról van szó, mint Senecánál, hogy ti. az emberfeletti gonosz emberi világba való betörése megjelenik, hanem állatra valló ösztönösségének a megjelenítéséről, mely dominánsan és pusztítón avatkozik be az élet folyásába. Ezzel Jahnn természetesen az expresszionista dráma központi célkitűzését érinti és megmagyarázza azt is, miért jut olyan nagy jelentőséghez a darabjában a Senecának tulajdonított varázserő. Célját a költő maga interpretálja a következő szavakkal:<sup>23</sup> „Szeretnék a darabomban minden varázslatot és minden vallási mozzanatot mint valóságot feltüntetni, a mélységesen rettegő és a mélységesen megismerő lélek valóságaként.” Célkitűzésének megfelelően a Seneca által gyakorolt mágia, melynek azt kellene elérnie, hogy tartós szexuális kielégülést nyerjen, korlátozott hatásúnak mutatkozik. Eredményeként lászón örökké fiatal, szép és potens marad, saját öregedésének folyamatát azonban *Medeia* már nem tudja feltartóztatni. A cselekmény kezdetén éppen ezért lászón felesége mint vénasszony jelenik meg, aki férjére eme elhasznált és csúnya külsejével semmiféle bűbájt nem tud gyakorolni. Ezért a férfi zabolázhatatlan vágyát a csöcselék nő- és férfitagjaival, állatokkal, sőt saját fiával is csillapítja, csak éppen nem *Medeával*. Az asszony tehát varázslatával éppen az ellenkezőjét érte el, mint amit tulajdonképpen akart, s a konfliktus az innen eredő frusztrációján alapul. Jahnn szemléletében nem az a döntő, hogy lászón házasságtörő, hanem az, hogy *Medeia* vágya nem lel kielégülést. A szexuális ösztön ősi hatalma és az öregedés feltartóztathatatlanságával járó szenvedés jelentik a dráma cselekményét meghatározó erőket. A tragédiában biológiáról és emberi létezésről van szó, s *Medeia* varázslata ennek szemléltetéséről gondoskodik.

<sup>21</sup> Hans Henny Jahnn: *Dramen I.* (1917-1929). Szerk. U. Bitz (*Werke in Einzelbänden*, Hamburger Ausgabe. Szerk. U. Schweikert). Hamburg 1988, 809.

<sup>22</sup> Uo. 1207. Még 1949-ben is Euripidész elleni kirohanásra készíti Anouilh drámájával kapcsolatos lesújtó véleménye (levél Fr. Könighez, uo. 1158): „Hogy mi maradt ennél a franciánál a mérhetetlen mítoszkomplexumból és a benne foglalt ősi, tragikus problémákból? Egy rikácsoló asszony egy cigánykordén... Már Euripidész lefokozta a *Medeia*-drámát egy valóper háttérévé. Akkor mit várhatnánk a mi századunktól?”

<sup>23</sup> Uo. 939 (az 1927. október 3-i előadáshoz fűzött megjegyzésként).





Médeia archaikus, civilizáció előtti nőalak, akiben bajosan láthatunk hús-vér embert, minthogy inkább az élet elementáris törvényét testesíti meg. Médeia utolsó varázslatában a libidónak engedelmeskedő nemiség romboló hatalma sül ki, amikor parancsára a királyi palota lakóival együtt mennydörgés és villámlás közepette a földre süllyed.

A mágikus elem ezen átváltozásaihoz, melyekben a mitikus elem bizonyos fokig még felismerhető, csak óvatosan kapcsolhatjuk Pier Paolo Pasolini filmes feldolgozását (1969).<sup>24</sup> Félreismerhetetlen a rendező igyekezete, hogy Euripidészhez hasonlóan Médeiát a maga emberségében mutassa be nekünk. Ez már azzal kezdetét veszi, hogy a szerepre a világhírű operadívát, Maria Callast kérte fel.<sup>25</sup> Pasolini azonban mindenekelőtt lemondott arról, hogy a nála már lászón gyermekkorával induló cselekményben, mely bőségesen tudósít a Kolkhiszban történekről is, Médeia természetfölötti képességeit vászonra vigye. Tette mindezt annak ellenére, hogy a film médiuma erre különösen jó feltételeket nyújtott volna. Azonban e már első pillantásra is szembeütő emberi vonások ellenére Pasolini Médeiájában még mindig a monda régi varázslónője rejtőzik, sőt teljesen eredeti, archaikus funkciójában elevenedik meg. Már-már kínzóan hosszú beállítások során mutatja a kamera mindjárt az elején Médeiát mint papnőt, aki kolkhiszi szülőföldjén – a rendező egy korai keresztény várost választott színhelyül, a bizarr felszíni formáiról és számos barlangtemplomáról ismert török Göreme területét – egy véres termékenységi rítust vezet, melynek csúcspontja egy ember feláldozása. A filmnek ez az első része a nézőt egy primitív, a föld és a nap erői által meghatározott természetes létmódba helyezi és ehhez Médeia titokzatos alakja elidegeníthetetlenül tartozik hozzá. Médeia a mágikus rítusok világát jeleníti meg; vízióiban az álom és a valóság egymásba folyik; képes Hélios-szal közvetlen kapcsolatba lépni; erejét, mely kifelé is sugárzik, olyan forrásokból szerzi, melyek a ráció számára hozzáférhetetlenek.<sup>26</sup>

Ez a – kolkhiszi – Médeia kerül aztán lászón oldalán Korinthuszba, s ezzel olyan világba, mely külső megjelenésében is – a filmen a pisai Piazza dei miracoli látjuk – geometrikus-

<sup>24</sup> A film mélyebb megértését lehetővé teszi M. Fusillo hatalmas háttéranyagot felvonultató műve: *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*. (Biblioteca di cultura; 209). Firenze 1996. A *Medeának* szentelt fejezet (127-79) címe a filmcímét kiegészítő „un conflitto di culture”, mely ebben a formájában elővételezi az értelmezés központi kérdését. Szintén tanulságos Barbara Feichtinger: *Medea sehen – Pier Paolo Pasolinis Film „Medea” im Unterricht*. In *Der Altsprachliche Unterricht* Jg. 40, H. 4+5 (1997), a mítoszokat ld. *Medea*, 107-119.

<sup>25</sup> Az a tény, hogy Carl Theodor Dreyer ugyancsak az énekesnőt szánta a forgatókönyv címszerepére (vö. [www.arte-tv.com/special/vontrier/dtext/medea3.html](http://www.arte-tv.com/special/vontrier/dtext/medea3.html)), Pasolini mély befolyásáról árulkodik. Az 1988-ban Lars von Trier rendezte megfilmesítés hatásának lényegét a ködös parti táj képei jelentik, amelyek teljesen szándékos ellentétben állva az olasz rendező által színhelyül választott kappadókiai kősvataggal, arra utalnak, hogy ennek az „északi” Médeiának a gyökerei egy víz által uralt természetbe hatolnak. Pasolini eljárás módja éppen ellentétes: a vizet lászón *mobilitásának* elemeként értelmezi, míg Médeiához vezérmotívumszerűen a tűz tartozik. (vö. Fusillo, 172). Ld. még A. Forst (Leidende Rächerin: Lars von Triers *Medea*. In *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film (Drama – Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Beiheft 17), szerk. U. Eigler. Stuttgart/Weimar 2002, 67-79, kül. 79.

<sup>26</sup> A filmnek erre az euripidészi Médeia háttere előtt különös élességgel kirajzolódó jellegzetességére utal B. Zimmermann (*Fremde Antike? – P. P. Pasolinis Medea*, in: *Bewegte Antike...*, 55-66) amikor 'Remythifizierung'-ról beszél (65).

lineáris mértéket és a technika megkonstruált törvényszerűségét tükrözi. Ahhoz képest, ahonnan Médeia származik és ami az ő lényegét alkotja, az ellentét már nem is lehetne nagyobb. A szélsőséges létmódok összecsapása ama ház égésével zárul, amely az anyának és gyermekeinek adott otthont. A felcsapó lángokban Médeia szimbolikus újraegyesülése látszik lezajlani azzal a világgal, amelytől Iászón szerelmének kedvéért elidegenedett.

A költő és a rendező személyesen is egy sor kommentárban és interjúban gondoskodott műve autentikus értelmezéséről. Ezek tanúsága szerint számára azon veszélyek megjelenítése volt fontos, melyek szükségképpen felmerülnek, amikor két, lényegénél fogva összeférhetetlen világ csap össze. Amikor az általa a témához kapcsolt új tematikus aspektusok felől kérdezték, így válaszolt:<sup>27</sup>

*„Médeia az archaikus, hieratikus univerzum konfrontációja Iászónnak az övével szemben racionális és pragmatikus világával. Iason egy aktuális hős (mens momentanea), akinek nemcsak hogy nincs érzéke a metafizika iránt, de még csak efféle kérdéseket sem tesz fel. Iászón az akarat nélküli 'szakember', akinek kutatása kizárólag a sikert célozza.”*

S Iászón szerepének tanúságát pontosítandó, Pasolini még a következőt fűzte ehhez:

*„Egy másik civilizációval, még a szellemtől átjárt rasszal való szembesülése rettenetes tragédiába torkollik. A belső dráma a két 'kultúra' összeütközésén alapul, azon, hogy a két civilizáció kibékíthetetlen ellentétben áll egymással.”*

Ugyancsak maga Pasolini tulajdonít teljesen aktuális érvényt az interjú során a filmben bemutatott történetnek:<sup>28</sup>

*„Leginkább egy harmadik világbeli nép története akar lenni, és lehet például egy afrikai népé, mely ugyanezt a katasztrófát élte meg, amikor kapcsolatba került a materialisztikus nyugati civilizációval.”*

Valóban, a filmben drasztikus módon jut kifejezésre a két világ összeütközése. Iászón argonautái megszálló rablőhordaként törnek be Kolchiszba anélkül, hogy lakóinak kultúráját és életmódját a legcsekélyebb mértékben is tiszteletben tartanák. Mindenesetre maga Médeia az, aki a hódítóknak kiadja az aranygyapjút anélkül, hogy erre kényszerítenék, s ez ilyenformán kulcsá válik, mely számára lehetővé teszi ismeretlen életmódjuk megismerését. A jelenet nyíltan utal a harmadik világ lakóinak naivitására és elcsábíthatóságára, akik a véleményük szerint jobb és szebb világ utáni vágyakozásukban félreismerik a győzni vágyásában elszegényedett társadalom valódi arcát.

Iászónt követve Médeia túlságosan is gyorsan felismeri végzetes tévedését. A fájdalom megindító kifejezésében kísérli meg kétségbeesve ahhoz kapcsolni magát, amit otthoni

<sup>27</sup> Pier Paolo Pasolini: *Il sogno di centauro*. A cura di Ilan Duflot. Rom 1932, 102.

<sup>28</sup> Uo. 103.





gyökereitől való elszakadásakor visszahozhatatlanul elveszített (forgatókönyv, 58. jelenet):<sup>29</sup>

*„Jaj! Szólj hozzám, föld, hadd halljam a hangodat,  
már nem is emlékszem a hangodra!  
Szólj hozzám, nap!  
Hol van az a hely, ahol hallhatom a hangotokat? Szólj hozzám, föld, szólj hozzám, nap!  
Tán most veszítelek el benneteket, mert nem fordulok vissza?  
Nem értem már, hogy mit mondotok!  
Fű, szólj hozzám! Szikla, szólj hozzám!  
Hol van a lelked, föld? Hova rejtőztél el?  
Hol van a kötelék, mely a naphoz kötött?  
Lábaim érintik a földet, és nem ismerik fel!  
Szemeim látják a napot, és nem ismerik fel!”*

Az a lélektelen világ, melyhez Médeia most tartozik, elidegenítette eredeti, természetes és egyszersmind közvetlenül nem érzékelhető lényétől. Megszakadt kapcsolata azon erőkkel, amelyekből és amelyekért élt. Szakrális központjának elvesztése után Médeia úgy látja, megfosztották identitásától.

Alighanem e felismerésben keresendő annak a mélyebb oka is, hogy Pasolini Médeiája miért öli meg a gyermekeit. Ezzel el akarja szakítani azt a köteléket, ami lászónhoz és ahhoz a világhoz köti, amelyben mégsem tud élni. Azonban akármennyire ellentmondásosan hangzik is, mégis végtelen gyengédséggel hajtja végre a tettét, amiből felismerhető, hogy valóban anyai szeretet mozgatja, olyan szeretet, amely a gyermekeit szeretné megóvni attól, amit saját magának kell elszenvednie. A szakrális megtisztulásként<sup>30</sup> is értelmezhető fürdetés során először is megszabadítja gyermekeit a világ mocskától, hogy aztán a halálban a valódi élet világával egyesítse őket, azzal a világgal, amelyet hajdan mint papnő jelenített meg.

Néhány fénypázmának elégnek kell lennie annak bemutatására, hogy Pasolini miképpen adott funkciót a mitikus varázslónő múltjának, amikor még Hekaté papnőjeként kapcsolatban állt a túlvilági hatalmakkal: a nézője szemeit olyan létformára nyitja rá, melyben még a természet és az isteni egységben volt, egy olyan, lélekkel rendelkező világot mutat meg, amelyhez az ember nemcsak integráns alkotórészként tartozott, de amellyel egzisztenciálisan is kapcsolatban állt. Nem a barbársághoz való visszatérés, hanem a mitikus eredet és a racionális fejlődés: ez az, amire igényt tart.

<sup>29</sup> G. Gambetti (szerk.): *Medea: Un film di Pier Pasolini* (Film e Discussioni). Milano 1970, 97.

<sup>30</sup> Egyfajta rituális összefüggést ismer fel a „sacrificio dei figli” és a kolchiszi emberáldozat között. C. Rivoltella: *Per una lettura simbolica del film „Medea” di Pier Paolo Pasolini*. In *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*. Szerk. Annamaria Cascetta. Milano 1991, 263-82, kül. 270-72. - Az adatért köszönetem egykori hallgatómnak, Claudia Forsternek.

A recepció történetének e szakaszára való visszatekintés után a következő megállapítást tehetjük. Ahol az Euripidész utáni Médeia még megőrizte mágikus múltja maradványait, ahol titokzatos, természetfeletti erők és képességek ismerhetők fel vele kapcsolatban, ott tűnik fel – Corneille Senecára való utalása ebben az összefüggésben mellőzhető – egyszersmind egy eszme hordozójaként, mintegy az elementáris érzés szimbólumaként, s mint túlvilági, irracionális hatalmak személylé konkretizálódott kifejezése. Seneca drámájában megtestesíti a rettenetes gonoszsgot is, mely betör az emberi világba és azt elpusztítja. Hans Henny Jahnn Médeiájának cselekvésében állatias ösztönszerűsége folyamatait és az ebből származó pusztító fenyegetést állítja szemünk elé. Végül Pasolini hősnőjével figyelmeztetést intéz a gyökereitől elszakadt emberiséghez: újra ismerjék fel a természetes, numinózus aspektussal összekötött emberség alapvető értékeit.<sup>31</sup> A tárgyalt verziókban közös az individuális, személyes jellemvonások háttérbe szorulása. A tragédia immár nemcsak két ember, férfi és nő között zajlik le, a konfliktus nem az ő érzéseikben gyökerezik, hanem az ember mint olyan érzékeli fenyegetettségét: olyasmitől kell félnie, ami kívül esik az általa befolyásolható szférán és ellenőrzésén, s ami fölébe akar kerekedni és meg akarja semmisíteni. Médeia egyéni varázsereje az irracionális egyetemes hatalmává változik, s ezáltal alapvető jelentőségre tesz szert. Lehetséges, hogy a mítosz ezen az úton talál rá újra gyökereire.

#### IV

Egy ilyen, a természetfelettit megjelenítő Médeia-alak és az euripidészi dráma hősnője közötti ellentét aligha lehetne nagyobb. Ennek ellenére, bár a költő levetteti vele varázslónői öltözkét, annak érdekében, hogy teljesen egyéni asszonyi sorssal ruházhassa fel, melynek tragikumát kizárólag pszichéjéből bontakoztatja ki, még ő sem tagadhatja meg teljesen gyökereit. A mítoszban a mágikus hatalmak voltak azok a tényezők, amelyek Médeiának fölényt biztosítottak, s melyek egyszerre csináltak belőle nélkülözhetetlen segítőt és később rettegett bosszúállót. Különleges képességei által kitüntetve az emberi világban sajátos helyzetet foglal el, és Euripidész a varázslónőnek ezt az egyediségét tudta felhasználni arra, hogy megalkossa belőle saját Médeiáját, aki a korinthuszi asszonyoktól abban különbözik, hogy akarata és jelleme példaértékűen erős.

Többé-kevésbé magától értetődő, hogy egy olyan Médeia, aki a független és erős asszony ideáljának már-már kultikus státuszt kölcsönzött, a mai világban karriert csinálhat. Christa Wolf regényének rendkívüli sikere és az a tény, hogy Rolf Liebermann „anti-macho-

<sup>31</sup>Az antagonizmus túlmutat a kulturális-civilizatorikus ellentéten; vö. Fusillo, 134: „Médeia és lázslón valóban két szimbolikus alak, akik egyfelől a primitív, mágikus és szakrális, másfelől a modern: racionalisztikus és polgári kultúra reprezentánsai; ezt a kulturális bipolaritást maga alá gyűri egy másik, pszichoanalitikus ellentét, az Es és az Ego között..., és egy, a nyugat és a harmadik világ közötti politikai ellentét.”





operáról" beszélt,<sup>32</sup> amikor 1995. szeptember 24-én a hamburgi Staatsoper színpadán egy olyan Médeiát mutatott be, aki elhajtja gyermekét, és az asszonyok általa uralt birodalmában kasztráltatja a férfiakat, ezt sajátos módon igazolja. Kevésbé magától értetődő mindez, amennyiben azt vesszük, hogy ez az Euripidész által megalkotott kivételes asszony a 18. század végén és a 19. század elején Friedrich Maximilian Klinger és Franz Grillparzer drámáiban valamivel több mint három évtized alatt kétszer is megelevenedett. A két tragédia nemcsak időben, de tartalmilag is közel áll egymáshoz, ami teljesen nyilvánvalóan arra az erős befolyásra vezethető vissza, melyet a „Sturm und Drang” költője az osztrák drámaíróra gyakorolt. Klinger és Grillparzer egyaránt bevonta témája drámai feldolgozásába az előtörténet kolchiszi varázslónőjét.<sup>33</sup> Médeiát Korinthoszbán mindketten olyan asszonyként ábrázolják, aki szenved ettől a múlttól; aki perlekedik a sorsával, mely jóllehet titáni nagysággal ruházta fel, de arra is képessé tette, hogy iszonytató dolgokat vigyen véghez. A tudat, hogy éppen e szokatlan adományok embertársai szemében idegenné teszik és magányra ítélik, fájdalommal tölti el. Mindkét Médeia reményt kap a szerelemtől, házasságtól és anyaságtól arra, hogy beléphet az óhajtott normális emberi létbe, és a gyöngédségben és odaadásban oly módon lehet asszony, mint a finom lelkű Kreusza, aki mindkét Médeiával mint a tökéletes nőiesség mintaképe áll szemben. Mindkét költő kitalál egy kulcsjelenetet, melyek egyértelmű felvilágosítást nyújtanak arról, hogyan kell a konfliktust értelmeznünk. Így pl. Klinger meglepetése az, hogy nála Médeia belecsimpaszkodik lászónba és térdénállva könyörög neki, hogy mentsék meg a házasságukat (III/ 2.):<sup>34</sup> „Nézz rám, itt állok előtted a porban, melybe szeretnék elvegyülni, hogy barátságod még egyszer megelevenítsen.” Grillparzer darabjának elején tanúi lehetünk, hogy Médeia Korinthoszbán varázslói kellékeit eltemeti, s ily módon megszabadul a múltjától.<sup>35</sup> Hogy teljesen emberré válhasson, és lászón szerelmét elnyerje, Kreuszát választja példaképül, s hozzá intézi a következő kérést (II/ 1.):<sup>36</sup>

<sup>32</sup> W. Nölter (Donaukurier, 1995 szeptember 15, 213. szám, 15) a *Médeia felmentése* (Freispruch für Medea) című opera ősbemutatójának beharangozójában (librettó: Ursula Haas; rendezte: Ruth Berghaus).

<sup>33</sup> Grillparzer trilógiájának első két darabja, *A vendégbarát* (Der Gastfreund) és *Az Argonauták* (Die Argonauten) még Kolchiszbán is játszódnak. Ahol a költő azokról az ösztönzésekről beszél, amelyeket Benjamin Hederich 1770-es *Gründliches mythologisches Lexikon*a jelentett a számára, a témát úgy jelöli meg mint „ennek a hírhedt varázslónőnek a történetét” (F. G.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. 4 kötet, szerk. P. Frank és K. Pönbacher. München 1965, IV, 87, 33 s k.)

<sup>34</sup> F. M. Klinger: *Medea in Korinth* (1786). In *Klingers sämtliche Werke*. 2. kötet, Stuttgart/Tübingen 1842 (Nachdr. Hildesheim/New York 1976), 192.

<sup>35</sup> A jelenet érthetővé teszi „ama idegenségnek” az eltüntetését, amit „a saját én jelent.” Így G. Neumann (*Das goldene Vließ. Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer*. In *Tragödie – Idee und Transformation*. Szerk. H. Flashar. Stuttgart 1997, 258-86, kül. 272 és passim), aki az idegenségben látja a trilógia tulajdonképpeni vezérmotívumát, ahogyan az a nemek és a kultúrák között is fennállt.

<sup>36</sup> F. G.: *Sämtliche Werke*. 1. kötet, 914, 687-97.

„Ó taníts meg, mennyire erőssé tesz a gyengeség.  
 Lábadhoz akarok borulni,  
 és neked akarom elpanaszolni, mit tett velem.  
 Tanulni akarok, hogy mit kell hagynom és tennem.  
 Mint szolgád akarok követni és szolgálni,  
 .....  
 Elfeledve, hogy atyám Kolkhisz királya,  
 Elfeledve, hogy őseim istenek.”

De lászón mindkét Médeiát elutasítja, s ezzel újra múltjukba számúzi őket, abba a múltba, melytől mindketten kétségbeesetten igyekeztek szabadulni. Akaratuk ellenére nő meg tehát bennük újra az a démoni rettenet, melyről egyszer s mindenkorra le akartak mondani, s mely most a katasztrófába taszítja őket. Végül mindketten bűnhődni akarnak, szeretnének bocsánatot nyerni; ez is jellemző az ekkoriban uralkodó felfogásra: szemmel láthatólag az euripidészi elképzelésen alapul, hogy Médeia erős és különleges mivolta miatt magára maradt asszony. 1800 körül azonban még távol vagyunk attól, hogy egy ilyen Médeiát követendő példaképként lehessen saját neme elé állítani. Ehelyett az embert visszaretenti ereje és a benne lévő harcos dac, és ebben – az antik költők közönsége is szinte ugyanezt érezhette – egy olyan akadályt lát, mely útjában áll a házastársi együttélésnek, sőt olyan fenyegetést, mely a polgári társadalom alapjait rengetheti meg.

Csak a francia Jean Anouilh adja meg *Médée* című műve (1946) hősnőjének újra a kivételes jellemhez való jogot. A költő, aki fogalmazásmódjában igen gyakran utal Senecára,<sup>37</sup> Médeia nonkonformizmusát már szerzői utasításában kézzelfoghatóvá teszi: Médeia a dajkával és két gyermekével a városon kívül él, egy cigányszekéren, amíg lászónon keresztül meg nem találja az utat a városi közösségbe. Ennek banális mindennapiságába való beilleszkedése a felemelkedést jelenti számára. Eleinte csak egy darabon kíséri el az úton lászónt, azon az úton, amely kalandokon, zűrzavaron és káoszon keresztül vezetett. A férfi ennek ellenére továbbment, s miután nyugalomra és állandóságra talált, az asszonynak, aki nem tud engedményeket tenni és nem tud alkalmazkodni, nincs többé helye az oldalán.<sup>38</sup> Szerelmében a nő csak neki rendelte alá magát, feláldozta magát érte, s feladta magát olyannyira, hogy identitását is elveszítette. Tíz évvel később így emlékszik vissza:<sup>39</sup>

„Egész álló nap szétterpesztett lábakkal vártam, csonkán... alázatosan, arra a részemre, amit ő adni és elvenni tud, a testem közepére, mely az övé volt... Hát persze, hogy engedelmeskednem

<sup>37</sup> Vö. J. C. Lapp: Anouilh's 'Médée'. A Debt to Seneca. In Modern Language Notes 3 (1954), 183-87.

<sup>38</sup> Az alapvető problémafelvetéshez ld. Käthe Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 19745, 166-68.

<sup>39</sup> J. Anouilh: Médée. In Nouvelles Pièces Noires, Paris 1967, 362.





kellett neki, mosolyognom kellett rá, fel kellett magam díszítenem, a tetszését keresve mikor minden reggel elhagyott, magával vive engem, s boldogan vártam, hogy este visszajöjjön és újra visszaadjon magamnak.” (ford. Somlyó György)

Mi maradt meg itt Euripidész erős asszonyából? Ennek a Médeának a nagyságát érzései feltétlensége és szerető odaadásának totalitása adja, ami ennél semmivel sem kisebb gyűlöletbe csap át, amikor felfogja, hogy férje megcsalta. Ekkor Médeia számára a válás egyben megszabadulás, amelyben újra önmagára találhat. Médeia lesz belőle, de teljesen más értelemben, mint Senecánál, amikor a varázslónő ismert „<Medea> *fiam*”-ját mondja (*Medea nunc sum* 171; 910). Anouilh Médeiája személyes önállóságát nyeri vissza, s ennek eredményeként mélységes megbántottságának felismerését, ez olyan bosszúra sarkallja, mely végül őt magát is elemészti. Annak, hogy éppen az euripidészi elődtől örökölt különleges erő miatt vall kudarcot, Médeia saját szavai adják bizonyítékát, melyekben magát és sorsát közvetlenül a gyermekgyilkosság előtt is analizálja:

„Mások, törékenyebbek vagy közepszerűbbek, mint én, átcsúszhatnak a háló szemén csendesebb vizekbe vagy az iszapba; az apró halakról lemondanak az istenek. De Médeia kicsit túl nagy vad volt a csapdában; hát ott is maradt. Nem mindennap jut ilyen zsákmány az isteneknek: egy lélek, amely elég erős szembeszállni velük és beavatkozni mocskos játékaikba.”

Gondolkodásának és cselekvésének tévedhetetlen következményeivel Anouilh hősnője még a görög Médeia akaratának erősségén is túlesz. Ezzel egyidőben azonban veszít életközelségéből; a filozófiai egzisztencializmus olvasztótégelyéből való származása félreismerhetetlen. Anouilh Médeiája az „eszmék színházában” él, és nem rendelkezik vérezen reális személyiséggel.

Közvetlenül Anouilh befolyása alatt áll az a kép, amelyet az 1995-ben elhunyt drámaíró, Heiner Müller vázolt Médeiáról.<sup>40</sup> Müller rendkívül feltételgazdag anyagkezelése során az antik mítoszt politikai, szociális és egyszersmind szellemfilozófiai üzenet hordozójává teszi, ahova beszüremkednek életrajzi elemek, mint például felesége, Inge öngyilkossága is. Mindettől itt a Médeia-képre való összpontosítás miatt eltekinthetünk. Médeia-képében is elsősorban a francia Anouilh által megalkotott tragikus alakkal való egyezések szembe-tűnők: megjelenik a személyiség nála tapasztalható kiszolgáltatottsága, identitásának szintén lászónnal kapcsolatban álló elvesztése, s mindkettejüknél ott van az a hirtelen elhatározás, hogy a múlttól elszakadjanak és énjükhöz visszataláljanak. Médeia szeméreti lászónnak, hogy mennyire lealacsonyította magát érte, akibe szerelmes volt:<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Emellett még Seneca, Jahn és Pasolini is megkerülhetetlen nyomokat hagyott. Az antik előzményekre való utalásokat K. Töchterle tárja fel: *Medea nach dem Drama: Heiner Müller: 'Medeamaterial.'* In *Der Altsprachliche Unterricht*, 1d. 23. j. 120-125. – Beszélőként és cselekvőként Médeia csak a harmadik, „elveszett part Medeamaterial táj Argonautákkal” (1982) címmel ellátott jelenetsor középső részében lép fel.

<sup>41</sup> *Medeamaterial.* In Heiner Müller: *Stücke*, szerk. és az utószót írta J. Fiebach, Berlin 1988, 467-71. Ott ebben az összefüggésben „egy szerep visszautasításáról” beszél.

„Mi lehet az enyém, a te rabnődé?  
 Bennem minden a te alkotásod, s minden belőlem származik.  
 Érted gyilkoltam és születtem,  
 Én, a te szukád és a te szajhád,  
 Én, létrafok dicsőséged létráján

.....  
 Köszönet a tanácsodért,  
 Mely visszaadta szemeimet,  
 Hogy lássam, amit láttam is, a képeket, lászón,  
 Melyeket férfiasságod bakancsaival te  
 Festettél Kolkhiszomra.”

Amikor lászón sértő arroganciával ezt kérdezi: „Mi voltál te, előttem, asszony?”, a lászón hűtlensége által önismeretre vezetett Médeia nevének pusztá kimondásával válaszol: „Médeia”. És ismét Médeiaivá válik, amikor az itt csak elképzelt gyermekgyilkosságban a férfi dominanciájától megszabadul.<sup>42</sup> A lászónnal való szakítás visszaadja akarati önállóságát, s a jóvoltából ráébred szellemi fölénye éber tudatára: ez görög elődjével köti össze: „Ó, okos vagyok, én vagyok Médeia, én.” (471.)

Kitűnik, hogy a modern korban a függetlenségéért harcoló erős akarátú asszony, amennyiben széttépi a konvenciók és a nemközpontú szerepértelmezés kötelékeit, a téma megformálásának szempontjából nagyobb szerephez jut, mint a gyermekgyilkosság büntette. A téma azon feldolgozásai, melyek az utolsó években még nagyobb figyelmet találtak, odáig mennek el, hogy teljesen mentesítik is Médeiát a gyermekgyilkosság vádjától.<sup>43</sup> Így Christa Wolf az Euripidész előtti mondaváltozathoz nyúl vissza, melyben a gyermekek a korinthusziak Médeiával szembeni gyűlöletének válnak áldozatává. A regényben az anyát azért üldözik, mert intellektuális fölénye nemtetszést vált ki. Tudását polgártársai szolgálatába állította, azonban amikor megfellebbezhetetlen megérzésével felfedi, hogy Korinthusznak éppúgy, mint Kolkhisznak sajátja a gyilkosság, hogy mindkét államnak, keletnek és nyugatnak – a politikai allegória kézzelfogható! – megvannak a maga

<sup>42</sup> Bettina Gruber (*Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958-1982. Germanistik in der Blauen Eule* Bd. 11, Essen 1989, 131) véleménye végső soron alighanem ugyanaz, amikor ebben az összefüggésben „egy szerep visszautasításáról” beszél.

<sup>43</sup> Olga Rinne (*Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht*, Zürich 1988) szeretné úgy értelmezni a gyermekgyilkosságot, mint a későbbiek által félreértett kultikus aktust. Dagmar Nick (*Medea – ein Monolog*, Düsseldorf 1988) azt az antik mítoszváltozatot veszi fel – mint utána Christa Wolf is –, mely szerint a korinthusziak ölik meg a gyermekeket, s ők híresztelik el, hogy Médeia gyilkolta meg őket. Ursula Haas regényében (*Freispruch für Medea*, Wiesbaden/München 1987) Médeia elhajtja lászóntól fogant gyermekét, hogy fellépjen a férfiúi hatalmi igénnyel szemben. Ezzel az eredeti konfliktus tragikumát alapjában elveto apologetikus igyekezettel Barbara Feichtinger kritikusan szembehelezkedett: *Medea – Rehabilitation einer Kindmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen*, in *Grazer Beiträge* 18 (1992), 205-34. Arra, hogy a Médeia cselekvésének újraértékelésére írónők által tett kísérletek összességében véve a mítosz természeti erőkkel összeköttetésben álló varázslónőjére nyúlnak vissza, utal a feminista önértelmezés egy nem jelentéktelen irányzata is.





csontvázai a szekrényben, igyekeznek Médeiától megszabadulni, megrágalmazták és kiutasítják. Gyermekeit meggyilkolják, és végül az ő nyakába varrják a gyilkosságot.

Christa Wolf regényében Idüia (idüia) – a látó, a mindentudó – lánya Euripidész Médeiája, a *szophé* (bölcs), ám csak annyiban az, amennyiben kiemelkedik az egységesen gondolkodó tömegből és fölényes intelligenciája segítségével érvényt akar szerezni jogainak. Annyiban azonban nem, amennyiben rivalizáló politikai rendszerek csúcsán bűnös üzemeket fed fel, és amennyiben a hatalmon lévő hitszegése őt ezért nemcsak gyermekei elvesztésével bünteti, hanem ráadásul gyermekei gyilkosaként is feltünteti. Az asszony nevét, aki tévedhetetlenül kutatja az igazságot, s aki nem hajlik az apparátus hatalmára, az igazságtalanság beszennyezi. A Médeia-mítosznak itt teljesen nyilvánvaló okból kritikát kell gyakorolnia a politika és a társadalom fölött.<sup>44</sup>

Bármennyire is különböznek a Médeia-alakok, melyek a téma recepciójának története során születtek, egy dolog mégis összeköti mindegyiküket mitikus őseivel, a varázslónővel: mind a társadalmon kívül állnak, különleges erők felett rendelkeznek, s ezek segítségével olyan tetteket hajtanak végre, melyek egyszerre váltanak ki félelmet és csodálatot. A mágia helyébe aztán az önmegvalósítás hajthatatlan akarása lép, mely a nőt egyénként lázadásra készteti a férfi és patriarchális világa ellen, hogy megszabaduljon függő helyzetéből, s harcosan lépjen fel női önállósága érdekében. A konfrontáció során ráismer saját erejére, s odatalál önmagához. Jellemző, hogy az a szó, mely óriási érdeklődést vált ki az újkor költőinél, Seneca „*Medea* *fiam*”-ja („[Dajka:] Medea... [Medea:] Az leszek.” (171) [ford. Kárpáthy Csilla]), amit a rettenetes tett pillanatában a „*Medea nunc sum*” („Medea most vagyok.” 910) követ. Ami a római tragédiában még úgy értelmezhető, mint valami fenyegető lehetőség bejelentése, hogy azt a szunnyadó jelleget újraaktiválja, amely magában hordozza a kötelezettséget a szörnyű tette. <sup>45</sup> az újkorban már a nő önrendelkezés programszerű jelszavává lesz. Annak képzetévé válik, hogy a nő saját identitását, azaz nőként való létezését kutatja, nem úgy, ahogyan az a férfiak igényeinek és vágyainak projekciójában csapódik le, s nem úgy, ahogy az tőle mint más embertől való függésében s általa definiálódik, hanem ahogyan a tökéletes autonómiában valósul meg, s öntudatosan egyenértékűségét állítja.

<sup>44</sup> Manfred Fuhrmann a Frankfurter Allgemeine Zeitungban a regényről szóló cikkének (1996. március 2.) ezt a címet adta: „*Ma Aiétést Honeckernek hívják.*” Még kevésbé illik a Médeia-név arra a nőre, akit George Tabori egy az 1985-ben a müncheni Kammerspielén bemutatott *M* című darabjában léptet fel (az 1984. december 4-i harmadik munkaváltozat rendezőpéldányán: „Euripidész nyomán”). Bár a szöveg négyötöde Euripidészre nyúlik vissza, mindenféle összeköttetés megszakad az antik konfliktussal, ugyanis lászón szeretné eltenni láb alól súlyosan fogyatékos fiát, és ravasz tervet ötl ki, hogy a gyilkosságot az anyára foghassa. Önző hidegvérűségében lászón egy olyan Médeia fölött arat győzelmet, aki – s ebben különbözik minden elődjétől – nem cselekszik, nem áll ellen, s nem védekezik. Tabori változatában Médeia a szenvedő, elhagyatott áldozat szerepét kapja. Csakhogy Médeia éppen ez nem volt sohasem, és ebben a felfogásban szöges ellentétben áll azzal, ami a lényegét jelenti. Tabori asszociációja tévútra vezet.

<sup>45</sup> Az alapul szolgáló vonatkozási hálózathoz részletesen: Giovanna Galimberti-Biffino, *La Médée de Sénèque, une tragédie „annoncée”: Medea superest* (166), *Medea ... fiam* (171), *Medea nunc sum* (910). In *Bulletin de l'Association Guillaume* 1996, 1, 44-54.

Ahol manapság nők követelik demonstratív módon női mivoltuk hasonló elismerését, s ahol – nem egyszer agresszívan is – fellépnek önmegvalósításra való jogukért, ezt gyakran – s nemcsak a Walpurgis-éj idején – boszorkányöltözékekben teszik. Így tiltakozásukat egy szimbolikus szereppel fejezik ki. Ez a szerep egyfelől tudatosítja a kizárólag a nőre jellemző tudást, a csak általa birtokolt adományokat, másfelől arra hívja fel a figyelmet, hogy a nem ritkán éppen ebből adódó elnyomás és üldöztetés milyen szörnyű. Ezzel a kör bezárulni látszik. A helyzet nem úgy áll, hogy Médeia, a mitikus varázslónő a kezdetek kezdetétől a független, önmaga felett rendelkező nőt jeleníti meg, aki erőit a kizárólag neki rendelkezésre álló ismeretekből és képességekből meríti? Euripidész védekező szophéjától („bölcс asszony”) Christa Wolf hősnőjéig, aki Kreon szemében „túl ravasz” és „túl szabadszájú”, aki „túlágosan is nő”, s ezért félelmetes (123), mindig ott van az a nő, aki megtalálja önmagát, s ebben a folyamatban valóban emancipálódik, és kiszabadul „tulajdonosa”, a férfi kezéből. A férfi, látva a nő új, ismeretlen, meglepő szuverenitását, úgy érzi, saját önértelmezése kérdőjeleződik meg ezáltal, s nem pusztán gyanús, hanem fenyegető, elborzasztó hatást vált ki. A Médeia-mítosznak éppen ez az értelmezése, s középponti alakja az irodalomban olyan helyzetben van, melyben még csak sejteni sem igen szeretnénk. A Fjodor Gladkow *Cement* (1925) című regénye alapján 1972-re elkészített színpadi változatába Heiner Müller felvett egy általa *Medeakommentár*nak nevezett részt. Ebben Ivagin a regény hősnőjét, Dását Médeiával hasonlítja össze. Dása férje, a Vörös Hadsereg érdemdús tisztje háromévnvi távolléte során gyengéden odaadó hitvesből kérlelhetetlen, harcos bolsevikká változik. Hogy teljesen a szocialista társadalom építésének szentelhesse magát, elhagyja férjét, gyermekét otthonba adja, ahol nem törődnek vele, s végül meg is hal. Ehhez a Dásához intézi tehát Heiner Müller Ivagin szájába adva a következő szavakat:<sup>46</sup>

„Őn egy Médeia. És egy szfinx is férfiszemeink számára..., melyeket történelmünk balcsillagzata elvakított. Médeia egy kolkhiszi állattartó lánya. Szerelmes volt leigázójába, aki az apjától elvette a nyáját. Matraca és szeretője volt, míg az el nem dobta valami új húsért. Amikor szeme láttára tépte szét a gyermekeket, akiket neki szült, s darabokban a lábai elé vetette, akkor pillantott a férfi először a szeretők ragyogása alatt, az anyai hegek alatt elborzadva a nő arcába.”

Nagyillés János fordítása

Hans Jürgen Tschiedel az Eichstätt-Ingolstadt-i Katolikus Egyetem Klasszika-Filológiai Intézetének professzora, aki a Vergilius utáni verses epika, valamint Seneca tragédiáinak kutatása mellett az antik irodalom továbbélésével is foglalkozik. Önálló kötetei: *Phaedra und Hippolytus – Variationen eines tragischen Konflikts* (dissz., Erlangen 1970), *Caesars <Anticato>* (Darmstadt, 1981), *Ratis omnia vincit: Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus* (szerk. M. Kornal közösen, Hildesheim, 1991).

<sup>46</sup> Heiner Müller: *Stücke*, 365.





KARSAI GYÖRGY

## Bevezető egy klasszika-filológia blokkhoz

Magyarországon a klasszikus antikvitás kultúrájával, irodalmával, művészettörténetével, régészetével, történetével foglalkozó kutató vagy ha diák: reménybeli, leendő kutató –, valamint a pusztán kedvtelésből egy adott kérdésben elmélyedni vágyó nem szakember olvasó igen hamar szembesül azzal a szomorú ténnyel, hogy a tárgyra vonatkozó szakirodalom igen nehezen, gyakran pedig sehogyan sem érhető el. Az egyetemek könyvtáraitól a jelen gazdasági helyzetben illúzió lenne elvárni, hogy folyamatosan járassák azokat a szakfolyóiratokat, amelyek nélkülözhetetlenek már egy igényesebb szemináriumi dolgozat elkészítéséhez is (hogy a tudományos munka további lépcsőfokain elvárt tájékozottság hazai viszonyaink közötti elérésének lehetetlenségéről e helyt ne is essék szó). Az a néhány, még „talpon maradt” könyvtár, amely komoly erőfeszítéssel, magas színvonalon igyekszik kiszolgálni a kutatói igényeket, kivétel nélkül a fővárosban található (Akadémiai Könyvtár, Széchényi Könyvtár, Egyetemi Könyvtár), s természetesen nem lehet megoldás az ország egész területéről ezekbe az intézményekbe irányítani a diákokat, kutatókat. Egyetlen folyóirat természetesen akkor sem vállalhatná magára a szakirodalmi kiszolgálás, vagy akár csak az egyes kérdéskörökben való orientálás feladatát, ha kizárólag szakcikkeket és szakbibliográfiákat közölne.

A *Fosszília* szerkesztői most arra tesznek kísérletet, hogy az adott lehetőségek keretei között beindítanak egy olyan sorozatot, amely ha szerény keretek között is, de legalább részben orvosolni tudhatja a fentiekben vázolt helyzetet. Elképzeléseink szerint minden számban közölni fogunk magyar nyelven egy-egy olyan tanulmányt, kiemelkedő jelentőségű szakcikket, amely a klasszikus antikvitás kutatásában alapértéknek számít, megírásának pillanatától függetlenül. Igyekezni fogunk úgy alakítani a rovat programját, hogy abban az antik (görög és római) kultúra minél szélesebb értelemben legyen képviselve.

Emellett tervezzük egy *bibliográfiai figyelő* beindítását is, amely rovatban rendszeres időközönként annotált bibliográfiát közlünk egy-egy szakterület elmúlt öt-tíz éves szakirodalmáról. E vállalkozás kísérlet: kísérlet arra, hogy elért alaperedményekről tájékoztasson, illetve hogy felkeltse az érdeklődést a klasszika-filológia eredményei iránt, nem utolsósorban pedig, hogy használható segítségül szolgáljon konkrét kutatási munkák megkezdéséhez, vagy a már folyamatban lévő kutatások elmélyítéséhez.









JAN BREMMER

## Oidipusz és a görög Oidipusz-komplexus

Oidipusz a görög mitológia azon kevés alakja közé tartozik, akiknek a neve a mai napig ismerősen cseng. Sorsa drámaírókat, librettistákat, filmkészítőket egyaránt megihletett,<sup>1</sup> és egyaránt magára vonta Freud és Lévi-Strauss, a pszichoanalízis és a strukturalista antropológia alapító atyáinak a figyelmét is (ld. lejjebb). Az óriási érdeklődés ellenére a mai napig nem jutottunk el a mítosz kielégítő értelmezéséig. A jelen dolgozat nem kívánja kimondani az utolsó szót Oidipusz kapcsán, de igyekszik bemutatni, hogy a történeti, szociológiai és strukturalista megközelítések egytől egyig ugyanarra a mítosza vetnek fényt, sőt néha egyszerre kell ezeket a módszereket alkalmaznunk. Csakis eklektikus elemzés aknázhathatja ki a mitológiai hagyományban rejlő gazdagságot.

Az Oidipusz-mítoszt különböző módszerekkel vizsgálták. A régebbi tudósok mindenekelőtt a mítosz legkorábbi fázisait próbálták feltárni. Összehasonlították a mítosz epikában, tragédiában és a kései görög mitográfiában olvasható eltérő változatait, s így tudták kimutatni, hogy az idők folyamán milyen fontos változások történtek. Például Delphoi eredetileg hiányzott a történetből, és Oidipusz a felesége halála után újjaházasodott. A költők érdeklődése csak a klasszikus korban fordult a családtól az egyén felé; az archaikus Hellász számára egy *Antigoné* még elképzelhetetlen lenne.<sup>2</sup>

A legújabb, strukturalista megközelítés a fenti kronológiai megfontolások figyelmen kívül hagyásával dolgozik. Claude Lévi-Strauss nevezetes elemzésében összevetette a Kadmosz és nővére, Európé közötti viszonyt *Antigoné* Polüneikész holttestével kapcsolatos viselkedésével, s arra jutott, hogy a két eset közös jegye a túlértékelt rokoni kapcsolat. Ráadásul messzemenő következtetéseket vont le azokból a testi fogyatékoságokból, melyek szerint Oidipusz, a „dagadt lábú”, apja, *Laiosz*, a „balog”, és nagyapja, *Labdakosz*, a „sánta” nevében rejtőznek. Ugyanakkor le kell szögeznünk, hogy *Antigoné* bekerülése az Oidipusz-mítoszba a Homérosz utáni időkre datálható, és *Laiosz* neve nem az ógörög *laioz*, „bal” szóból származik. A történeti és nyelvészeti bizonyítékok továbbra is megkerülhetet-

<sup>1</sup> Vö. L. Edmunds, *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues* (Baltimore and London, 1985) 3-6 (korábbi bibliográfiával); l. még C. Ossola, 'Edipo e ragioni di Stato', *Leti. It.*, 39 (1982) 482-505; H. Schmitz, 'Oedipus bei Dürrenmatt', *Gymnasium*, 92 (1985) 199-208. Edmund dolgozata igen informatív a későbbi analógiákat tekintve, ám a görög mítoszszal kapcsolatos megjegyzései kevésbé meggyőzőek; l. recenziómat in *JHS*, 106 (1986).

<sup>2</sup> Kiegészítő értékelését l. E. L. de Kock, 'The Sophoclean Oedipus and Its antecedents', *Acta Class.*, 4 (1961) 7-28 (korábbi bibliográfiával) és *Acta Class.*, 5 (1962) 15-37; l. még W. Pötscher, 'Die Oidipus-Gestalt', *Eranos*, 71 (1973) 12-44; T. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides* (Athens, 1980) 99 s. k.; w. Burkert, 'Seven against Thebes: an Oral Tradition between Babylonian Magic and Greek Literature', in *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale* (Padua, 1981) 29-48; J.-P. Vernant, 'Oedipe', in Y. Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies II* (Paris, 1981) 190-2; R. C. T. Parker, *Miasma* (Oxford, 1983) 385 s. k.





lenek, még a strukturalista értelmezés számára is. Lévi-Strauss eljárása természetesen teljesen elfogadható a latin-amerikai írástudatlan törzseknél szerzett tapasztalatai tükrében; saját választott kutatási területén ugyanis általában lehetetlen elkülöníteni a történelmi korok rétegeit. Ezzel szemben a görög mitológiában gyakran lehetséges ilyen különbségtétel, így mindig meg kell kísérelnünk kronológiai sorrendbe állítani az egyes motívumokat.<sup>3</sup>

Jóllehet dolgozatomban a régebbi iskolák időrendi megjegyzéseit és a strukturalista módszereket egyaránt figyelembe fogom venni, jóval többet köszönhetek azoknak a kutatóknak, akik teljesen más úton jártak, különösen az orosz folklorista Proppnak és a belga Marie Delcourt-nak.<sup>4</sup> Mindketten úgy elemezték a mítoszt, hogy külön-külön tanulmányozták a benne szereplő motívumok jelentését. Feltételezésük az volt, hogy beavatásra utaló mintát találhatnak a mítoszban, Oidipusz vérfertőzését mégsem tudták meggyőzően integrálni elképzelésükbe. Elméletük alapvetően helytállónak tűnik: a mítoszt mint egészt kizárólag úgy tudjuk értékén kezelni, ha a benne önállóan előforduló motívumokat az őket végül egyesítő minta háttere előtt tanulmányozzuk. Az Oidipusz-téma népszerűsége a vizsgálódás területének leszűkítésére késztet. Lévi-Strauss módszertani programját követve, miszerint a mítoszt mindig a hozzá tartozó etnográfiai kontextusra való kitekintéssel együtt kell tanulmányozni,<sup>5</sup> a továbbiakban az Oidipusz-mítoszt, amennyire csak lehet, megkísérlem az archaikus és a klasszikus kor összefüggéseiben vizsgálni. Mindez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a források közül azon változatokra összpontosítok, melyek az ötödik századi tragikusok számára elérhetőek voltak;<sup>6</sup> vagyis a hellenisztikus idők polgári klímájához adaptált vagy racionalizált verziókat figyelmen kívül fogom hagyni.<sup>7</sup> A jelen dolgozat a mítosz két aspektusára koncentrál. Először Oidipusz életének egymást követő eseményeit vizsgálom, különös tekintettel az apagyilkosságra és a vérfertőzésre, majd megkísérlem a görög Oidipusz-komplexust elhelyezni egy jellegzetes történelmi helyzetben.

<sup>3</sup> C. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology I* (Harmondsworth, 1972) 213-18. Vele szemben: E. Leach, *Lévi-Strauss* (London, 1970) 62 s. k.; Detienne, Dionysos, 19 s. k.

<sup>4</sup> M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, 2. kiadás (Paris, 1981); V. J. Propp, 'Edip v svete folkloru', *Učenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta*, Ser. Fil. 72 (1944) fasc. 9, 138-75 = V. J. Propp, *Edipo alla luce del folklore* (Turin, 1975) 85-137 = L. Edmunds and A. Dundes (eds.), *Oedipus: A Folklore Casebook* (New York, 1983) 76-121.

<sup>5</sup> C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II* (Paris, 1973) 175-233.

<sup>6</sup> Kizárólag a régebbi forrásokat adom meg. Igen alapos munka: C. Robert, *Oedipus*, 2 kötet (Berlin, 1915) és *Die griechische Heldensage I* (Berlin, 1921) 876-902, és Edmunds, *Oedipus*, 6-17; I. még az utalás Oidipusz vérfertőzésére in Ibükosz (Page, *Suppl. Lyr. Gr.*, 222); P. J. Parsons, *ZPE*, 26 (1977) 7-36 és J. M. Bremer, *Lampas*, 13 (1980) 355-71 Sztészikhorosz Oidipusz-mítoszváltozatáról.

<sup>7</sup> Ebben követem: C. Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson* (London, 1979) 65 n. 68. Ő vezette be a mítosz „eredeti mintájának” fogalmát (*original pattern*), vagyis hogy „minden változat alakult, míg a mítoszt megteremtő mentalitás még mindig létezett és működött, így a mítoszt saját fogalmaiban értelmezték és formálták újra.”

## 1. Oidipusz

Hogyan kezdődött ez az egész? Az ötödik században a mítosz korai történetének különböző változatai forogtak közkézen. Aiszkhülosz *Heten Théba ellen* című tragédiájában a delphoi jósdá figyelmezteti a thébai királyt, Laioszt, hogy csak akkor mentheti meg városát, ha utód nélkül hal meg. Szophoklész *Oidipusz királyában* a jóslat szerint az újszülött fiú megöli majd apját, de Euripidésznél *A phoinikiai nőkben* a jóslat már Oidipusz születése előtt elkészül. Ezek a különbségek aligha tudhatók be a véletlennek. A mítosz legkorábbi fázisában a költők még szabadon kiélhették leleményességüket anélkül, hogy a történet hagyományban rögzített cselekményétől jelentősen eltértek volna. Sem a jósdá, sem a jóslat maga nem került be a mítoszba a nyolcadik századnál előbb, mivel Delphoi ekkor vált először híressé, és ekkor jött létre egyáltalán a görög polisz. A jóslat valószínűleg egy látnokot helyettesített: jóslat híján a költő aligha tudta volna Oidipuszt Thébából eltávolítani és elérni, hogy ne foglalkozzon vele, hogy kik a valódi szülei. Még ha megtaláljuk is a választ e kérdésre a mítosz korai története alapján, a klasszikus korban mégis a jóslat megjelenése a legfontosabb változás, mivel általa olyan elemek kerülnek be a történetbe, mint amilyen az emberivel szemben álló isteni értelem, a jóslatok hatalmától való hiábavaló menekülési kísérletek, az emberi értelem és sors korlátozottsága – ezek olyan motívumok, melyek a klasszikus közönség számára természetesen igen lelkesítőek voltak.<sup>8</sup>

Hogy megelőzze a jóslat beteljesülését, Laiosz király kitette a csecsemő Oidipuszt. A mítosz két helyszínt jelöl meg, melyek nem is különböznek egymástól annyira, mint első látásra hinnénk. Az első változat szerint Oidipuszt a Kithairón hegyére tették ki, ahol egy sziküóni pásztor talált rá. Az a hagyomány, hogy Oidipuszt Théba közelében egy sziküóni pásztor találta meg, érdekes fényt vet a görög pásztorok egyébként gyéren dokumentált hétköznapijaira. A pásztor felbukkanása kétségkívül szép példa a transzhumáló állattartásra, vagyis arra, hogy a pásztorok nyaranta a hegyekben, majd télen a völgyben legeltettek. A mítosz alapos kifejtése hosszan időzhetne azoknál a nehézségeknél, melyekkel a pásztor a talált gyermek hazavitelekor szembesült.<sup>9</sup> A második verzió szerint Oidipuszt egy ládába rakták, majd a tengerbe dobták. Szerencsére Korinthosz (vagy Sziküón) királynője megmentette, mivel éppen a tengerparton mosott. A ruhamosás nem tűnik kifejezetten királyi elfoglaltságnak, de az *Odüsszeiában* Nauszikaá szintén mosás közben hagyja ott társait; ez a motívum a klasszikus kornál előbbre datálható, akkor ugyanis a nők elkülönítése már túl szigorú volt ahhoz, hogy ilyen tevékenységekben részt vehessenek.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Vö. J. Fontenrose, *The Delphic Oracle* (Berkeley and Los Angeles, 1978) 55 s. kk., 96-100.

<sup>9</sup> A Kithairónra való kitevésről: Szoph., *OT*; Eur. *Phoen.* 25; Sen. *Phoen.* 31-3; Nik. Dam. *FGrH* 90 F 8; Apollod. 3, 5, 7; J. Rudhardt, 'Oedipe et les chevaux', *MH*, 40 (1983) 131-9. Pásztorokról: C. Segal, *Tragedy and Civilisation: An Interpretation of Sophocles* (Cambridge, Mass., 1981) 31; M. C. Amouretti, 'L'iconographie du berger' in *Iconographie et histoire des mentalités* (Paris, 1979) 155-67. Transzhumáló állattartásról: St. Georgoudi, *Rev. Et. Gr.*, 87 (1974) 167-9.

<sup>10</sup> A mosást végző királynőről: *Corp. Vas. Ant. France* 23; Louvre 15, pl. 10; Hüg. *fab.* 66. Nauszikaá: Hom. *Od.* 6, 90-5. Mosást végző nőkről: *Od.* 15, 406; Eur. *Hipp.* 121 s. kk.; Nonnosz *D.* 3, 90-3.





Mindkét változat azonos mitológiai motívumokat alkalmaz. Páriszt Ída hegyére tették ki, és egy pásztor mentette meg, Perszeuszt ládában dobták tengerbe. Míg a korábbi tudomány szükségesnek érezte, hogy meghatározza a két változat időrendjét, a strukturalista kutató megjegyzi, hogy a tenger és a hegyek egyaránt ellentétei a poliszt körbeölelő termékeny földterületnek. A gonosz lényeket és a tisztátalan dolgokat kivitték a hegyekbe vagy bedobták a tengerbe, s a velős görög átok is így szól: „a hegyekbe vagy a tengerbe”. Mindkét vidék üzenete azonos: a gyermeket olyan helyre tették ki, ahonnan lehetetlen volt megmenekülni.<sup>11</sup>

Nem Oidipusz volt az egyetlen talált gyermek, aki megmenekült. Elég olyan ismert nevekre gondolnunk, mint amilyen Sarrukin, Kürosz, Perszeusz, Romulus és Remus, vagy Gergely pápa, hogy belássuk, a motívum igen széles körben elterjedt.<sup>12</sup> Az említettek közös jellemzője, hogy felnőve mind fontos világi vagy szellemi vezetőkké váltak. Egyes tudósok szerint a kitevés ténye rituális motívumra utal, mint amilyenek a beavatási szertartások, vagy például Oidipusz esetében az apagyilkosságért kirótt büntetés (vagyis az, hogy egy ládába zárva fojtják vízbe).<sup>13</sup> E magyarázatok egyike sem igazán meggyőző. A kitevésben kézenfekvőbb narratív trükköt látnunk: a hős későbbi életében betöltött fontos közösségi pozíciója hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy korábban kizárták a közösségből.<sup>14</sup> A görög hallgatóság, mely a kitevés motívumáról szerzett tudását Perszeusz és más hősök történeteiből nyerte, ha kevésbé volt tisztában a mítosszal, Oidipusz kitevését is hasonlóképpen értelmezhetette egészen addig, míg rá nem jött, hogy ebben az egy esetben az aktust iszonytató dolgok fogják követni.

Amikor Oidipuszt kitették, lábait megnyomorították. Vlagyimir Propp (ld. 4. j.) kiemeli, hogy a talált gyermeket számos mondában szimbolikusan megölik. Ez lehet a magyarázat Oidipusz megnyomorítására is – a láb megsebesítése gyakorlatilag a halált jelentette. Mégis van ugyanakkor valami szokatlan ebben a motívumban. Végül is Oidipusz csecsemő volt: hogyan gondolhatott bárki is arra, hogy el tud menekülni? A megcsonkítás szerepe mellékes a mítoszban. Nem jelenik meg azokban a változatokban, melyekben Oidipuszt a tengerbe dobják, de Szophoklész sem hagyja sántikálni hősét az *Oidipusz királyban*.<sup>15</sup> És mégis, ez a másodlagos elem óriási hatással volt a modern értelmezésekre. Eltérő

<sup>11</sup> Páriszról: R. A. Coles, *A New Oxyrhynchus Papyrus: The Hypothesis of Euripides' Alexandros* (London, 1974); P. Oxy. 3650. Perszeusz kitevéséről: M. Werre-de Haas, *Aeschylus' Dictyulci* (dissz., Leiden, 1961) 5-10.; J. H. Oakley, 'Danae and Perseus on Seriphos', *AJA*, 86 (1982) 111-15. Beszennyezett tárgyakról: Parker, *Miasma*, 210; az átokról: H. S. Versnel, *Studi Storico-Religiosi*, 1 (1978) 41 s k.

<sup>12</sup> Vö. G. Binder, *Die Aussetzung des Königsindes: Kyros und Romulus* (Meisenheim, 1964); uő., in K. Ranke (ed.), *Enzyklopädie des Märchens I* (Berlin and New York, 1977) 1048-66; B. Lewis, *The Sargon Legend* (Cambridge, Mass., 1980).

<sup>13</sup> L. különösen Delcourt, *Oedipe*, 1-65.

<sup>14</sup> A kitevés motívumáról l. még J. Bremmer and N. Horsfall, *Studies in Roman Myth and Mythography* (London, 1986), 3. fej. (Bremmer).

<sup>15</sup> A láb megcsonkításáról: Szoph. *OT* 1026; Eur. *Phoen.* 28-31; Androtión *FGrH* 324 F 62; Peiszandrosz *FGrH* 16 F 10; Apollod. 3, 5, 7. A tett mellékes mivoltáról: P. G. Maxwell-Stuart, *Maia*, 27 (1975) 37-43. Szophoklészről: O. Taplin, *Entr. Hardt*, 29 (1982) 155 s k.

érdeklődésüknek megfelelően az egyes tudósok autochton mivoltának jeleként, kommunikációs hiányként, a jó királyság ellentétéként vagy a kasztrációs félelem elfojtásának jeleként értelmezték.<sup>16</sup> Ezek a magyarázatok azonban nem veszik figyelembe, hogy a görögök mennyire szerettek játszani a nevekkal. A népszerű etimológiák mindig már a név hordozójának tulajdonított értékeket erősítik meg, s nem a névmagyarázatok hívják elő ezen értékeket. Másképp fogalmazva, az etimológiai interpretáció mindig másodlagos, s a mítosz dekódolásakor nem használható fő kulcsként.<sup>17</sup>

Miután a pásztorok megtalálták Oidipuszt, Polübosz király udvarába vitték. A hagyomány minden változatában azonos a király neve, de feleségéé változik: Meropénak, Periboianak, Medúszának vagy Antiokhisznak hívják. Nyilvánvaló, hogy a női nevek megváltoztatása a költő egyik módszere volt arra, hogy egy történetet új köntösbe öltöztessen.<sup>18</sup> Még ha a királyi pár úgy is tett, mintha Oidipusz a saját fiuk volna, másik udvarnál való nevelkedését nehezen lehet elválasztani attól a beavatási szokástól, hogy a gyerekeket mostohaszülökhöz adták. A görögök és más indoeurópai népek arisztokrata sarjai ugyanis nem a saját udvarukban vagy családjuk körében nőttek fel. Ez a valaha igen népszerű szokás egészen a kései középkorig fennmaradt, s Angliában a magániskolák intézményében élt tovább.<sup>19</sup> A kitevési mítoszok könnyen magukba szívhatták a beavatási motívumokat, mivel a fiúknak gyakran kellett bizonyos időt otthonuktól távol tölteniük a serdülőkor rítusai idején; Kürosz illetve Romulus és Remus velük egykorúakkal való nevelkedése reflektál a perzsa és római beavatási szertartásokra. Az ifjú arisztokraták számára természetes volt, hogy akkor tértek haza, amikor elég érettek voltak ahhoz, hogy átessenek a végső pubertáskori szertartásokon. Hasonlóképp Oidipusz is elhagyta az udvart, amikor elérte a felnőttkort.<sup>20</sup>

Szükségtelen elemezni az okokat, hogy Oidipusz miért hagyta el mostohaszüleit, vagy Laiosz miért ment el Thébából a delphoi jósdába tanácsért. Az indítékok megadása kifejezetten az a terület, ahol a költők bátran használhatták képzelőerejüket. Sokkal

<sup>16</sup> Vö. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology II*; J.-P. Vernant, 'From Oedipus to Periander', *Arethusa*, 15 (1982) 19-38; D. Anzieu et al., *Psychanalyse et culture grecque* (Paris, 1980) 9-52; l. még Lévi-Strauss és Vernant kritikáját: H. Lloyd-Jones, 'Psychoanalysis and the Study of the Ancient World', in P. Horden (ed.), *Freud and the Humanities* (London, 1985) 152-80, kül. 166-71.

<sup>17</sup> Vö. E. Risch, *Kleine Schriften* (Berlin és New York, 1981) 294-313; C. Calame, 'Le nom d'Oedipe', in *Edipo. Il teatro Greco e la cultura europea* (Rome, 1986) és 'L'antropónimo greco come enunciato narrativo: appunti linguistici e semiotici', in *Mondo classico. Percorsi possibili* (Ravenna, 1985) 27-37.

<sup>18</sup> A női nevek változékonyságára számos példát találunk Pherekidésznél *FGrH* 3; l. még Orpheusz feleségének (Graf, a jelen tanulmánynak is helyt adó kötetben, 5. fejj., 1. rész), illetve Oidipusz anyjának és második feleségének névváltozatait (l. lejjebb); l. még Henrichs, uo., 11. fejj., 2. rész, a mítoszban előforduló nevekről.

<sup>19</sup> Mostohaszülökről: Bremmer and Horsfall, *Studies*, 4. fejj. (Bremmer). Nyilvános iskolákról: N. Orme, *From Childhood to Chivalry: the Education of English Kings and Aristocracy 1066-1530* (London, 1984) 44-80.

<sup>20</sup> Küroszról: G. Widengren, *Der Feudalismus im alten Iran* (Cologne, 1969) 64-95. Romulusról és Remusról: Bremmer (feljebb, 14. j.). A hazatérésről: Schol. Od. 11, 271.





izgalmasabb az a kérdés, vajon Oidipusz miért éppen egy hármaskeresztútnál ölte meg az apját. Carl Robert nagy erőfeszítéseket tett, hogy megtalálja a bűntény helyszínét, sőt fényképeket is publikált róla,<sup>21</sup> ennél fontosabbnak tűnik azonban leszögezni, hogy a görögök a hármaskeresztút helyeknek tartották. Ez volt az a hely, ahol a boszorkány-Hekatét imádták, ahol Platón az apagyilkosok holttesteit meg akarja köveztetni, és ahol a későantikvitásban élt költő, Nonnosz szerint a nők még mindig gyilkosságokat követnek el.<sup>22</sup> A mítoszteremtő képzelet szemmel láthatóan nem véletlenül, hanem tudatosan választotta ezt a helyszínt.

Atyja meggyilkolása után Oidipusz folytatta útját Thébába, ahol megoldotta a Szfinx rejtélyét. A rejtvény teljes szövege csak a negyedik században bukkan fel:

*Földön jár, két lába van, és négy – egy csak a hangja! –,  
majd három, más csak neki lesz természete, bár oly  
sok lény él földön, meg az égben, s lakja a tengert.  
Ám mikor épp legtöbb lábán támaszkodik és jár,  
akkor a leglomhább: nem fűgék tagjai többé.\**

A rejtvény változatait a világ más tájairól is összegyűjtötték, de a görög verzió, szemben más népekével, sosem hasonlítja az egyes életkorokat a reggelhez, a délutánhoz vagy az estehez.<sup>23</sup> A legkorábbi források szerint a szörnyeteg a hegyekben él, ahol általában thébai ifjakkal végez; a későbbi források drámaibbá teszik a történetet, amikor a thébai akropoliszt vagy az ekklesiát említik.<sup>24</sup> A szörnyek alapvetően a vadonhoz tartoznak, az azonban különösnek tűnhet, hogy az irodalomban és az ikonográfiában a Szfinxet egyaránt mindig lányként jelenítik meg, bár ismerünk egy vázát az onanizáló Szfinx képével is. A szörnyeteg nőnemű mivolta jól illeszkedik abba a görög hagyományba, hogy az efféle lényeket mindig nőként ábrázolják, különösen fiatal lányokként és/vagy öregasszonyokként. Gondoljunk itt Medúza, Gorgó, Khimaira, Lamia, a szirének, az Erinnüsöök, Szküllá és Kharübdisz alakjára! Míg a modern fikcióban a végső veszély jórészt a világűrből érkezik, a görög férfi képzelőerő mindig a másik nemre gondolt ilyenkor.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Az emberölésről: Szoph. OT 806-7, 810-13; Eur. *Phoen.* 44; Nik. Dam. *FGrH* 90 F 8; Apollod. 3, 5, 7; vö. Robert, *Oedipus I*, 86 s k.

<sup>22</sup> Hekatéról: Szophoklész F 535, 4 Radt; Ar. *Plut.* 594-7; Apollod. *FGrH* 244 F 110a; Khariklidész *PGG* IV F 1 Kassel és Austin ad loc.; Parker, *Miasma*, 30. Platónnál: *Leg.* 873c. Nonnosznál: D 9, 40; 47, 484.

\* Ford. Nagyillés János. Köszönet érte.

<sup>23</sup> A rejtvény szövege: Aszklépiadész *FGrH* 12 F 7a (angol ford. L. Edmunds); vö. A. Lesky, *Gesammelte Schriften* (Munich, 1966) 318-26; H. Lloyd-Jones, in R. Dawe et al. (eds.), *Dionysiaca* (Cambridge, 1978) 60 s k. Más változatok: Frazer on Apollod. 3, 5, 8.

<sup>24</sup> A Szfinxről: A. Lesky, *RE* II 3 (1929) 1703-25; J.-P. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains*, 2 kötet (Rome, 1984). A Szfinx helyéről: Moret, *Oedipe I*, 69-75. Az ekklesiáról: Aszklépiadész *FGrH* 12 F 7b. Az akropoliszról: Apollod. 3, 5, 8.

<sup>25</sup> A Szfinx mint lány: Pindar fr. 177d; Szoph. OT 1199; Eur. *Phoen.* 48, 806, 1042; Moret, *Oedipe I*, 51 sk. (aki hangsúlyozza, hogy a Szfinx hasonlít a Püthiára). Az onanizáló Szfinxről: Moret, *Oedipe*

Nemrég bizonyították, hogy a Szfinx-epizód későbbi betoldás Oidipusz történetébe, mivel nincs egyetértés abban, ki is küldte a szörnyet – Hérát, Árész és Dionüszosz is említik; ráadásul ez az epizód hiányzik a hasonló népmesékből. Ez az érv elfogadhatatlan. Először Hésziodosz (*Th.* 326) beszél a Szfinxről mint Thébának szóló fenyegetésről, és a rejtvény szövegének részletei megjelennek már egy nemrég publikált hatodik századi vázán is; az erre vonatkozó allúziókat már a korai ötödik századi irodalomban megtaláljuk. Ez a kronológiai bizonyíték önmagában igazolja, hogy a Szfinx alakja későbbi betoldás. Másrészt a költői hagyományban az indíték is más, ahogy azt már korábban láttuk. Harmadrészt a más népek meséivel való összevetés a Szfinx-epizódot egy eredeti verzió bilincseibe zárja, mely a történeti hagyományban megfoghatatlan, s csakis későbbi változatokból rekonstruálható. Semmi sem indokolja, hogy a Szfinx történetét kizárjuk az eredeti mítoszból.<sup>26</sup>

Miután a thébaiakat megszabadította a Szfinxtől, Oidipusz megszerezte a város trónját és a királyné kezét. Az Oidipusz-mítosz *Odüsszeiában* fennmaradt változata, mely egyébként a legrégebbi ráánkmaradt verzió, Epikaszté (Iokaszté) szerepét hangsúlyozza a házasság megkötésekor: „nőülment a fiához” (11, 273; ford. Devecseri Gábor). Hasonlóképp, Pénelopé kérői is arra vártak, hogy melyiküket választja majd férjének. E mítoszok egy olyan házassági rendszert tételeznek fel, melyben az özvegy királyné kezének elnyerésével együtt jár a trón elfoglalása is. Másutt is megtalálható ez a rendszer. Hérodotosz meséli el Gügész és a lüdiai király, Kandaülész feleségének izgalmas történetét; egy másik lüdiai királyt szintén egy alattvalója követett a trónon, miután elvette házasságtörő királynéját. Perzsiában Smerdis mágus elvette Kambüszész özvegyét, Atossát, aki Dáriusz háremébe került Smerdis halála után, és – egy igen kései példában – a tizenegyedik században a skandináviai Knut elvette Ethelred, a legyőzött angol király özvegyét.<sup>27</sup>

Ha Oidipusz házasságával befejeződött volna a mítosz, az elemzés eredménye nyilvánvaló lenne. Az 1930-as években Louis Gernet már összevetette Oidipusz és a Szfinx találkozását olyan hősök megpróbáltatásaival, mint amilyen Thészeusz, Iamosz és Pelopsz, s ezeket a próbatételeket „initiation royale”-nak [„királyi beavatás”] nevezte el. A görög beavatási rítusokat úttörőként tanulmányozó Jeanmaire szintén felismerte a mítosz ezen részében „le theme d’avenement”-t [„a trónralépés témája”], ugyanakkor meglepte a vérfertőzéssel és az apagyilkossággal való kapcsolat. Valóban összekapcsolható lenne e két utóbbi elem a beavatás motívumával?<sup>28</sup>

Semmi kétség: az apagyilkosságot bevonhatjuk a beavatási rítusok körébe, ahogy azt

1, 144-6. Nőnemű szörnyekről: J. Gould, *JHS*, 100 (1980) 55 s k.; J. Bremmer, 'La donna anziana', in G. Arrigoni (ed.), *Le donne in Grecia* (Rome és Bari, 1985) 275-98, kül. 291.

<sup>26</sup> Ezzel szemben: L. Edmunds, *The Sphinx in the Oedipus Legend* (Königstein, 1981); I. még a következő kritikát: C. Callanan, *Fabula*, 23 (1982) 316-18; R. Parker, *CR*, 34 (1984) 336. A vázáról: Moret, *Oedipe* I, 39 s k. Allúziók: West on Hész. Op. 533.

<sup>27</sup> Lüdiáról: Hdt. 1, 713; Nik. Dam. *FGrH* 90 F 44. Atossáról: Hdt. 3, 68; 88. Knutról: D. Whitelock et al (eds.), *The Anglo-Saxon Chronicle*, 2. kiad. (London, 1965) C 1017.

<sup>28</sup> L. Gernet és A. Boulanger, *Le Génie grec dans la religion*, 2. kiad. (Paris, 1970) 77 s k.; H. Jeanmaire, *Rev. Phil.*, 21 (1947) 167; Delcourt, *Oedipe* és Propp 'Edip' szintén utal a beavatással való kapcsolatra.





Thészeusz mondája is igazolja. A tudósok már jó ideje felismerték, hogy a mítosz attikai változata beavatási forgatókönyv szerint zajlik: az otthonától távol nevelkedő herceg legyőzi a szörnyűséges Minótauroszt, majd hazatérve király lesz. Thészeusz esetében a királyt nem direkt módon gyilkolják meg, hanem öngyilkos lesz annak következményeképpen, hogy Thészeusz elfelejtette időben kicserélni a vitorlákat. Másképp fogalmazva: ebben az esetben a mítosz szelídített az apagyilkosságon. A mítosz „vad” változatában, egy boróro történetben a bűntény megtörténik. Egy Geriguiguiatugo nevű fiú megerőszakolta az anyját, ezért apja elzavarta őt. Egy sor vadászhostett végrehajtása után visszatért törzséhez, s megajándékozta őket a tűzzel, majd megölte atyját. Anyjának megerőszakolása a nők világától való elszakadását jelképezi. Apja meggyilkolása „egyetemes érvényű társadalmi alapelvre utal: 'ahhoz, hogy a társadalom működjön, a fiúknak el kell pusztítaniuk (helyettesíteniük kell) apáikat.'” Walter Burkert bölcsen utalt a boróro mítosz beavatási mintájára. Ezzel szemben Lévi-Strauss, bár említi a mítosz kapcsolatát a beavatással, megfedkeznek róla, hogy hangsúlyozza a jelentőségét, amikor a dél-amerikai mitológia elemzéséhez kiindulópontként szolgáló valódi mítoszból beszél.<sup>29</sup>

Ezeket a mítoszokat az alábbi séma szerint rendszerezhetjük:

Oidipusz	Thészeusz	Geriguiguiatugo
mostohaszülők	mostohaszülők	
apagyilkosság	a szörny legyőzése	vadászhostettek
a szörny legyőzése	„apagyilkosság”	apagyilkosság
királyság	királyság	kultúrherész

Eddig a pontig a mítoszok összevethető struktúrával rendelkeznek: a fiatalember lenyűgöző hostettet hajt végre, legyőz egy szörnyeteget, megöli atyját (vagy halálának oka lesz), végül király lesz (vagy kultúrherész). A 2. és 3. motívum sorrendje eltér Oidipusz és Thészeusz esetében, de ez a különbség nem tűnik túlzottan fontosnak. Propp egy konkrét népmesében nagy jelentőséget tulajdonított a motívumok rögzített sorrendjének, ezt a nézetét azonban a görög mítoszok és cselekményük nemigen támogatják.<sup>30</sup> Így aztán, bármennyire hasonlóak egymáshoz ezek a mítoszok eddig a pontig, a probléma továbbra is fennáll: Oidipusz vérfertőzése vajon hogyan illeszthető ebbe a sémába? Az olyan értelmezés, melynek számára a rítus a kiindulópont, talán meggyőzőbbnek bizonyul?

A 20. század eleje körül a mítosz efféle értelmezését látták abban, hogy Oidipusz és Déméter között kapcsolat van kultuszukban. Jellemző a görög vallástörténetészekre, hogy úgy próbáltak meg szilárd talajt keresni, hogy a mítosz helyett a rítusra összpontosítottak – Max Müller és Usener nyomán. És csakugyan, egy helyi történetíró, Lüsizmakhosz

<sup>29</sup> Thészeuszról és a beavatásról: H. Jeanmaire, *Couroi et couretes* (Lille, 1939) 243-5, 338-63; F. Graf, *MH*, 36 (1979) 13-9. Az apagyilkosság értelmezése: Sourvinou-Inwood, *Theseus*, 15, idézi Leach, *Lévi-Strauss*, 80. A boróro mítoszból: Burkert, *SGH*, 14; C. Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked* (London, 1970) 35-48.

<sup>30</sup> Propp, 'Edip' kritikáját I. A. Taylor, 'The Biographical Pattern in Traditional Narrative', *J. Folk. Inst.*, 1 (1964) 114-29.

megemlíti Oidipusz kultuszát, és a király sírját a boiótiai Eteonoszba, Démétér szentélyének területére helyezi. Carl Robert, akit mostanában Burkert követett, ebben a kultuszban látta Oidipusz házasságának eredetét, mivel Démétér volt a *par excellence* görög anya. Bárhogya is, attól, hogy Démétér szentélyében temették el Oidipuszt, még nem válik az istennő fiává. Ráadásul ez a feltevés azt is implikálja, hogy egy nagyon korai stádiumban az Eteonoszban élő boiótiaiak egy ismeretlen hőst tiszteltek, akinek semmi köze nem volt Oidipuszhoz, és akit ugyancsak ismeretlen okokból egy költő Thébába helyezett át; ehhez még tegyük hozzá, hogy ez a megoldás magyarázat nélkül hagyja az apagyilkossággal való kapcsolatot. Kevésbé tűnik problematikusnak, ha azt feltételezzük, hogy az eteonoszi kultusz az epikus hagyományban gyökerezik, mint oly sok más hős-kultusza.<sup>31</sup>

A beavatásra vagy a rítusra összpontosító megoldások nem bizonyulnak kielégítőnek: több eredménnyel kecsegtet egy olyan értelmezés, amely inkább az apagyilkosság és a vérfertőzés meglepő kombinációjára összpontosít. Először az apagyilkossággal foglalkozunk részletesebben. A modern nyugati társadalom olyan fokig differenciálódott, hogy jövőjüket illetően csak néhányan függenek az apjuktól; ennek megfelelően az apák is jórészt függetlenek gyermekeiktől. Következésképpen az apagyilkosság nem játszik fontos szerepet a modern gondolkodásban. Ezért jó, ha emlékezünk arra, hogy az ókori Hellaszban későbbi helyzetüket illetően a fiúk teljes mértékben függték apjuktól, illetve hogy a szülők úgy tekintettek gyermekeikre, hogy idős korukban majd ők gondoskodnak róluk. A görögök nagy hangsúlyt fektettek a szülők tiszteletére, s ez világosan utal rá, hogy az atyák és a fiúk között mindig is fennállt egyfajta rejtett feszültség.<sup>32</sup> Az apagyilkosság mint mindig fennálló lehetőség, minden büntettek közül az egyik legszörnyűsebb volt. A Gyűlölet uralmának egyik jele, ahogy Empedoklész beszél róla, az apa meggyilkolása, amit húsának elfogyasztása követett. Az apagyilkosságra való célozgatás egyike volt a „kimondhatatlan dolgoknak”, ami könnyen törvényszéki perben végződhetett; még magát az „apagyilkos” szót is csak vonakodva mondták ki, ha kiejtették egyáltalán.<sup>33</sup>

A vérfertőzés legalább ilyen visszataszító volt, bár a görögöknek nem volt külön szavuk erre a tetre; így a rokonok közötti szexuális kapcsolatot sem ítélték el olyan mértékben, mint a modern nyugati világban szokásos. A nagybácsi/nagynéni és unokanővér/unokafivér

<sup>31</sup> Eteonoszról: Lüszimakhosz *FGH* 382 F 2, vö. Robert, *Oedipus* I, 44; Burkert, 'Mythos und Mythologie', in *Propyläen Geschichte der Literatur I* (Berlin, 1981) 11-35, kül. 19. L. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* (Oxford, 1921) 334 már megjegyzi: „[Oidipusz] kultusza idegen, és nem datálható túl korai időszakra.” L. Edmunds, 'The Cults and Legend of Oedipus', *HSCP*, 85 (1981) 221-38 nem meggyőző.

<sup>32</sup> A szülők tiszteletéről: K. J. Dover, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle* (Oxford, 1974) 273-5. Apa-fiú kapcsolatáról: S. Bertman (ed.), *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome* (Amsterdam, 1976); A. Maffi, 'Padri e figli fra diritto positivo e diritto immaginario nella Grecia classica', in E. Pellizer és N. Zorzetti (eds.), *La paura dei padri nella società antica e medievale* (Rome és Bari, 1983) 3-27.

<sup>33</sup> Apagyilkosságról: Parker, *Miasma*, 124. A gyűlöletről: Empedoklész B 137 Diels/Kranz. A kimondhatatlanságról: D. Clay, 'Unspeakable Words in Greek Tragedy', *Am. J. Phil.*, 103 (1982) 277-98.





közötti házasságok az archaikus és klasszikus korban egyaránt elterjedtek voltak. Az első unokatestvérek és a féléstestvérek közötti házasságok szintén nem voltak szokatlanok.<sup>34</sup> A testvérek közötti házasságok már az elfogadható kategórián túl voltak, bár a káriaiak, egyiptomiak és a Ptolemaidák engedélyezték ezt is.<sup>35</sup> Az *Odüsszeia* még külön megjegyzés nélkül írhatja le Aiólosz gyermekeinek házasságát, még ha olyan szigetre is helyezi, amely kívül esett az emberi civilizáción. Hésziodosz *Theogóniájában* az istenek körében a testvérek közötti házasságok természetesen nem problematizálódnak, de efféle történetek a világ összes mitológiájában megjelennek anélkül, hogy elítélnék őket. A klasszikus korban a lánytestvérrel történő vérfertőzésre való utalgatás a törvényszéki és politikai megszégyenítés szótárának természetes része volt, ilyen vád alapján azonban valószínűleg sosem zajlott le hivatalos per. A korai hellenisztikus időkben Philétasz még megemlíti Aiólosz gyermekeinek házasságát anélkül, hogy megtorlásról vagy büntetésről beszélne ennek kapcsán. Ugyanekkor Hermészianax lejegyzí Leukipposz történetét, aki saját nővérebe szeretett bele. Bár anyja megbocsátotta az affért, annak mégis szörnyű következményei lettek. Amikor az igazi férjjelölt feljelentette a párt az apjuknál, az idős férfi megpróbálta meglesni őket a büntett elkövetése közben. Az ezt követő felfordulásban a lányt véletlenül megölte az apja, akit viszont a fia gyilkolt meg, szintén véletlenül. Még ebben a görög szappanoperában is megbocsátotta az anya a fivér és nővér közti szerelmet, bár az apagyilkosság tényével a költő utal elítélő véleményére.<sup>36</sup> Hasonló rosszallás olvasható ki Euripidészről, akinél Aiólosz hagyja vérfertőző lányát meghalni. Ovidius a lány sorsát a legkegyetlenebb szavakkal írja le – szemmel láthatólag olyan viszonyról van itt szó, ami csak fokozatosan vált teljesen elfogadhatatlanná.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Nagybácsi/nagynéni és unokanővér/unokafivér közti viszonyokról: Bremmer, ZPE, 50 (1983) 175 n. 13, 181 n. 43. Első unokatestvérekről: W. Thompson, 'The Marriage of First Cousins in Athenian Society', *Phoenix*, 21 (1967) 273-82. Féléstestvérekről: W. Lacey, *The Family in Classical Greece* (London, 1968) 106; A. R. W. Harrison, *The Law of Athens I* (Oxford, 1968) 22 s. k.

<sup>35</sup> Káriaiakról: S. Hornblower, *Mausolus* (Oxford, 1982) 358-63. Ptolemaidákról és egyiptomiakról: K. Hopkins, 'Brother-Sister Marriage in Roman Egypt', *Comp. Stud. In Soc. and Hist.*, 22 (1980) 303-54. Figyelemre méltó, hogy a testvérek közötti vérfertőzést nem említik az egyiptomi, későhellenisztikus (vö. L. Koenen, ZPE, 54 (1984) 9-13 és in *Studia Hellenistica*, 27 (Leuven, 1983) 174-89) *A fazekas jóslatában*, bár a kései apokaliptikus irodalomban a testvérek közötti nemi érintkezés gyakran a világvége jele; vö. K. Berger, *Die griechische Daniel-Diegesse* (Leiden, 1976) 89 s. k.

<sup>36</sup> Aióloszról: Od. 10, 5-12; vö. P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir*, 2. kiad. (Paris, 1983) 53. Célzásokról: H. Mattingly, *The University of Leeds Review*, 14 (1971) 284 (osztrakonon említik Kimónt), vö. Parker, *Miasma*, 98; Lüs. 14, 28 (Alkibiadész). Philétaszról: Parthen. 2. Leukipposzról: Parth. 5; vö. E. Pellizer, *Favole d'identita - favole di paura* (Rome, 1982) 66-9. Az összes hasonló mítoszról I. J. Rudhardt, 'De l'inceste dans la mythologie grecque', *Revue franç. de psychanal.*, 46 (1982) 731-63, kül. 733-9, aminek magam is sokat köszönhetek; I. még E. Rohde, *Der griechischen Roman und seine Vorläufer*, 3. kiad. (Leipzig, 1914) 448.

<sup>37</sup> Aióloszról: Euripidész *Aeolus* (Nauck, *Tr. Graec. Fragm.*, p. 365 s. k.); vö. Ariszt. *Nub.* 1371f, *Ran.* 1081; Platón *Törv.* 838c; Ov. *Her.* 11, 3-130.

Nem így a szülők és gyermekeik közötti szex. Az orphikus mitológiában Zeusz megerőszakolja anyját, Rheát/Démétért, s ebből a nászból születik lánya, Perszephoné, akinek két arca, négy szeme és szarvai vannak: az anyát annyira megdöbbeníti a látvány, hogy megtagadja lányát. Ugyanitt olvashatunk arról is, hogy Zeusz Perszephonével kígyó alakjában közöszült. Ennek ellenére ezeknek a különös elképzeléseknek a háttérét még mindig alig kutatják, így korainak tűnik bármilyen következtetést levonni ezek alapján. Az apa és lánya, vagy anya és fia közötti szexuális kapcsolatra való utalgatás része volt a hétköznapi politikai és törvényszéki gyalázkodásnak. Aligha meglepő, hogy ugyanakkor valódi esetek leírásai hiányoznak – ezekre az ügyekre manapság is a titkolózás leple borul. Ugyanakkor a fikcióban számos hasonló példát találunk. Miután evett saját gyermekeiből, Thüesztész véletlenül a saját lányával szeretkezett, s vele nemzette Aigiszthoszt, Agamemnón gyilkosát. Egy valószínűleg hellenisztikus történetben a pelaszkok ura, Piaszosz, megerőszakolta lányát, Larisszát, aki büntetésül apját egy hordó borba fojtotta. Egy másik mondában az argoszi Harpalükét apja, Klüménosz tette magáévá erőszakkal. Ezután a lány megölte legifjabb testvérét (másutt a fiát), és felszolgált atyjának egy lakoma alkalmával. Az istenek madárrá változtatták a lányt, apja pedig öngyilkosságot követett el.<sup>38</sup>

Ezekben a történetekben a vérfertőzés vezet az apagyilkossághoz vagy a kannibalizmus-hoz, bár az apagyilkosság is eljuttathat a vérfertőzéshez (Oidipusz) vagy az emberevéshez (a Gyűlölet uralma). Mindez nem lehet a véletlen műve. A görögök számára a vérfertőzés, az apagyilkosság és az emberevés voltak azok a nagy tabuk, melyek megkülönböztették a civilizált embert a világ többi részén élőktől. Az e területeken történt kihágások olyan bűnök voltak, melyeket a *türannosz*nak tulajdonítottak, aki kívül helyezte magát a normális társadalmon. Ugyanezekről a határsértésekről beszéltek a cinikusok, amikor szembehelyezkedtek a poliszban érvényes normákkal. Az emberevés, a vérfertőzés és az idők meggyilkolása együttesen azok a rémtettek voltak, melyeket a görögök a környező népeknek tulajdonítottak azért, hogy saját civilizációjuk felsőbbrendűségét hangsúlyozzák. Nem voltak egyedül ezzel a felfogással.<sup>39</sup> Az emberevés és a vérfertőzés bevett vádak voltak

<sup>38</sup> Az orphikus mitológiáról: M. L. West, *The Orphic Poems* (Oxford, 1983) 93 s. kk. A megalázásról: Hippónax fr. 20 Degani (= 12 West); Lüsiasz fr. 30; Iszaios 5, 39. Pelopeiáról: Radt on Szophoklész *Thüesztész* (p. 239 s. k.). Larisszáról: Parthen. 28; Nik. Dam. *FGrH* 90 F 19; Sztrabón 13, 621c; Schol. Ap. Rhod. 1, 1063; Eusztath. 357, 43 s. k. Harpalükéről: Euphorion fr. 26; Parthen. 13; Hüg. *Fab.* 206, 242, 246, 253; Nonnosz D. 12, 70-5; Schol. Il. 14, 291; Rohde, *Der griechische Roman*, id. hely.

<sup>39</sup> A kannibalizmus, incestus és apagyilkosság mint nagy bűnök: Detienne, *Dionysos*, 154; A. Moreau, 'A propos d'Oedipe: la liaison entre trois crimes – parricide, inceste et cannibalisme', in S. Said et al., *Etudes de littérature ancienne* (Paris, 1979) 97-127; Parker, *Miasma*, 326. A *türannosz*ról: Detienne, *Dionysos*, 144; Vernant (l. feljebb, n. 16), 33 s. k. Cinikusokról: Vidal-Naquet, *Chasseur*, 368; Parker, id. hely. A bevett vádakról: A. Henrichs, *Entr. Hardt*, 27 (1981) 233 s. k. (kannibalizmus); J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul* (Princeton, 1983) 103 s. k. (idők megölése); B. H. Stricker, 'Camephis', *Med. Nederl. Ak. Wet., Afd. Letterk.*, N. R. 38, 3 (1975) egy gazdag, bár kritikátlan gyűjteménnyel az antik világban előforduló vérfertőzésekről (Theo Kortewegnek köszönhetem ezt az utalást).





azon népek ellen, akiket a kora újkor elején fedeztek fel Európa lakói; sőt úgy tűnik, e vádak mindenütt megjelennek a világon.<sup>40</sup>

A történetek kapcsán érzékelhető az erőteljes moralizáló hajlandóság, miután a határsértés iszonyatát még azzal is tetézik, hogy a főhőssel egy újabb szörnyűséges cselekedetet követtetnek el. Bárki, aki vérfertőzést követ el, hajlamos arra is, hogy emberevő vagy apagyilkos váljon belőle. Vagy fordítva: aki megöli a saját apját, az incesztusra és emberi hús fogyasztására is képes. Mindebből az következik, hogy Oidipusz vérfertőzése nem egy Freudot megelőző elgondolás az anyjával való viszonyáról, sokkal inkább az apagyilkos mivoltához fűzött megjegyzés. Ezt az is igazolja, hogy anyjának neve változik a különböző forrásokban, vagyis az asszony személye nem volt túlzottan érdekes: az epikus költészetben Epikaszténak, a tragédiában Iokaszténak nevezik.<sup>41</sup>

További két szempontot kell még figyelembe vennünk. Egyrészt azok, akik megtörik a nagy tabukat, néha természetellenes módon pusztulnak el, ahogy két következő példánk is mutatja. Egy kései archaikus költő elbeszéli, hogy Odüsszeusz Kirkétől született fia, Télegonosz hogyan ölte meg tudtán kívül saját apját. Ezt követően elvette Pénélopét, és testvére, Télemakhosz pedig, aki bizonyos értelemben a hasonmása, összeházasodott Kirkével. Így mindkét fiú atyja feleségét vette el, de nem a saját anyját – az eddig tárgyalt mítoszok „szelíd” verziója, ha úgy tetszik. A házasság megkötése után minden hős azonnal a Boldogok szigeteire távozott. A heroizáló gesztus arra utal, hogy azok az emberek, akik olyan bűnöket követnek el, mint amilyen az apagyilkosság vagy a vérfertőzés, a normális emberi határokon túl lévő státuszba kerülnek, bár akár „ember alattivá” is válhatnak. A hellenisztikus költő, Boiosz elmesél egy történetet egy thesszáliai fiúról, Aigüposzról, aki véletlenül anyjával, Bouliszsal hált. Ebben a történetben a „bűnösök” madárrá változtak. Végül még egy példa: Oidipusz Kolónosz-beli halála, ahogyan Szophoklész elmeséli, tipikus athéni *Lokallegende*, mely az ötödik században keletkezett, amikor egy sor hőszer került Athénhoz (például Admétosz, Adrasztosz és Oresztész). Ahogy előző példánk mutatja, Oidipusz athéni heroizálása egy a mítoszban benne rejlő lehetőség aktualizálásának tekinthető, bár sírjának és hőszi címének hagyománya valószínűleg korábbi az ötödik századi athéni hagyománynál. A tettek iszonyatos mivoltát jól mutatja, hogy a költők nemigen tudták elképzelni, hogy bárki is *szándékosan* ölné meg saját apját, vagy szeretkezne anyjával. A legtöbb esetben e cselekedeteket véletlenül követték el vagy isteni büntetésből.<sup>42</sup>

Miután fény derült a vérfertőzés tényére, Iokaszté felakasztotta magát: a tartós

<sup>40</sup> Vö. W. Arens, *The Man-Eating Myth* (New York, 1979) tévesen tagadja a kannibalizmus létezését, vö. P. Vidal-Naquet, *Les juifs, la mémoire et le présent* (Paris, 1981) 197 s. kk.; A. Pagden, *The Fall of Natural Man* (Cambridge, 1982) 80-90.

<sup>41</sup> Epikaszté: Hom. *Od.* 11, 271; Apollod. 3, 5, 7. Iokaszté: Szoph. *OT* 632, 950; Eur. *Phoen.* 12, 289, stb.

<sup>42</sup> Télegonoszról: Proklosz apud Kinkel, *Ep. Gr. Fr.* 57f; Apollod. *Epit.* 7, 36, mellé Frazer ad loc. Boiosz: Anton. Lib. 5. Athénról: A. Brelich, *Gli eroi greci* (Rome, 1958) 40. Oidipusz athéni kultuszáról: A. Henrichs, 'The „Sobriety” of Oedipus: Sophocles *OC* 100 Misunderstood', *HSCP*, 87 (1983) 87-100; Vidal-Naquet in J.-P. Vernant és P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, II* (Paris, 1986) 199 s. k.



incesztuózus kapcsolat elképzelhetetlen volt. Ez a halálnem jellemző volt az öngyilkosságot elkövető nők körében. A fegyverek egyedül a férfiakat illették meg, és úgy tűnik, a nők ezt tiszteletben is tartották. Oidipusz újra megházasodott, de felesége nevei megint eltérnek. Nem könnyű megértenünk, hogy egy költő miért hagyhatta Oidipuszt újraházasodni. Az esküvő talán költői válasz lehetett a „Mi történt ezután?” kérdésre. Bizonyos értelemben a mítosz az incestus felfedezésével befejeződött, de a közönség mindig többet akar. Mi mást tehet a költő, mint hogy tovább meséli a történetet? Az indoeurópai nyelvek legkorábbi emlékeiben nincs külön szó az „özvegyemberre”. Ez a hiány kétségkívül visszatükrözte a társadalmi valóságot: az özvegyi státusz nem volt tartós egy férfi számára. Vagyis Oidipusznak újra kellett házasodnia. Hasonlóképp laszón temetési játékokat rendezett, miután megölte Péliaszt, Oresztész pedig halotti tort ült, miután végzett atyja gyilkosával. Bár megtudjuk, hogy Oidipusz rengeteget szenvedett, mégis király maradt, a legvalószínűbb, hogy egy csatában vesztette életét, és egyszerű temetésben volt része; vakságát valószínűleg a hetedik (?) századi epikus költemény, az *Oidipodeia* említi először. Mindez arra utalna, hogy bár a homéroszi kor igen komoly bűnnek tekintette az apagyilkosságot, de még mindig kevésbé kezelte súlyosan, mint a későbbi századok? Netán Oidipusz fiainak küzdelme és halála még oda értendők Laiosz megölésének következményei közé? Halála kapcsán hiányérzet marad bennünk.<sup>43</sup>

Miután áttekintettük Oidipusz életének egymást követő eseményeit, végül mérlegelhetjük a mítosz eredetének problémáját. Hol mondták el először a mítoszt? Ahogy Burkert (ld. 2. j.) megfigyelte, a származás helye igen bizonytalan. Oidipusz családja nem tekinthető végleg megállapodottnak Thébában, miután nincsenek elszakíthatatlan kötelékek köztük és a helyi intézmények, kultuszok között. A mítosz felépítése jól illusztrálja a különleges helyi szertartásoktól való függetlenséget. Az Oidipusz-mítosz különböző mitikus motívumokból összeállított *bricolage*: a kitevés, a herceg nagykorúvá válása, az apagyilkosság és a vérfertőzés kombinációja. Amint láttuk, ezek az elemek külön-külön is felbukkanhatnak egy sor mítoszban, de abban a kombinációban különösen hatásosak, ahogy az Oidipusz-mítoszban elrendezte őket egy korai költő, aki számunkra ismeretlen okokból a történetet Thébába helyezte.

A mítosz eredetét illető bizonytalanság ellenére szeretnénk azzal zárni a dolgozatunkat, hogy olyan javaslatot teszünk, ami figyelembe veszi a korai archaikus korban történő

<sup>43</sup> Iokaszté felakasztásáról: *Od.* 11, 277 s k.; Szoph. *OT* 1263 s k., *Ant.* 53 s k., vö. N. Loraux, 'Le corps étranglé', in Y. Thomas (ed.), *Du châtiment dans la cité* (Rome, 1984) 195-218 és *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris, 1985). A feleségek neveiről: *Oidipodeia* apud Pausz. 9, 5, 11; Phereküdesz FGrH 16 F 10; Onasziasz apud Pausz. 9, 5, 11; Schol. *Il.* 4, 376. Oidipusz feleségeinek és gyermekeinek problematikájáról l. Dr. Malcolm Davies hamarosan megjelenő új kiadását az epikus töredékekről, melyeket rendelkezésemre bocsátott. Sajnálom, hogy már túlságosan előrehaladtam e fejezetben, mikor hozzájutottam tanulságos kommentárjához. Az özvegyemberről: P. Koschaker, *Zs. f. ausl. u. intern. Privatrecht*, Sonderheft zu Bd. 11 (1937) 118. Halálról és temetésről: *Il.* 23, 679; Héész. fr. 192; Szoph. *Ant.* 53 s k. Vakságról: Burkert, 'Seven against Thebes', 30 (Oidipusz vaksága az *Oidipodeiában*): R. G. A. Buxton, 'Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of the Myth', *JHS*, 100 (1980) 22-37; D. Bouvier és P. Moreau, 'Phinée ou le pere aveugle et la marâtre aveuglante', *Rev. Belge Phil. Hist.*, 61 (1983) 5-19.





előadás helyét és jelentését. A klasszikus korban Oidipusz élete a Labdakidák elátkozott házát sújtó események tragikus láncolatának része lett, holott az ő életét már önállóan is tárgyalták a mítosz legrégebbi verzióiban (*Odüsszeia* 11, 271-280). Oidipusz apja Théba királya volt, Oidipusz pedig, ahogy az *Odüsszeia* megjegyzi, anyja öngyilkossága után „tovább uralkodott” – szuverén mivoltát mint legfontosabb jellemzőjét emelik ki. Mint sok más archaikus mítosz, Oidipusz története is a trón örökléséről szól.<sup>44</sup>

Ebben az esetben a mítosz *pervvertált* örökösdésről beszél – az incestusban a társadalom apagyilkosság iránti rosszallásának narratív kifejeződését érthetjük: Oidipusz annak a modellje, hogyan ne szerezzük meg a trónt. A klasszikus korban a költőket már nem érdekelte az öröklés, de a korai archaikus korban ez még igencsak fontos szempont lehetett. Tekintve a történetben a szuverenitás fontosságát, nem zárhatjuk ki, hogy a történetet valaha a kamaszkori rítusok alkalmával mesélték el a királyi sarjaknak. Miután felnőnek, a hercegek fenyegetést jelentenek apáiknak, akiknek a trónját egy napon majd elfoglalják. Bizonyos értelemben az Oidipusz-mítoszt a fiatalabb generációknak szóló figyelmeztetésként is olvashatjuk: „Igaz, felnőtél, de ettől még továbbra is tisztelned kell atyáidat.” Van ebben a mítoszban valami freudi.

## 2. Görög Oidipusz-komplexus?

Freud más magyarázatot javasolt. Miután megfigyelte, hogy a neurotikus gyerekek anyjukba szerelmesek, és meg akarják ölni apjukat, azt állította, hogy ugyanezek az érzések – bár kevésbé tisztán és intenzíven, de – megtalálhatók a normális gyerekekben is; az Oidipusz-mítosz alátámasztotta feltételezését. A tézist jogosan támadta Vernant, aki megjegyezte, hogy Oidipusz érzelmeinek céltáblája a mostohaanyja kellett volna, hogy legyen, nem pedig lokaszté.<sup>45</sup> Ugyanakkor feltűnő, hogy a klasszikus Hellaszban is megtaláljuk az Oidipusz-komplexus egy fajtáját. Az *Oidipusz királyban* lokaszté így szól Oidipuszhoz: „Sok halandó hált már anyjával álmában.” Platón hasonló álmokról beszél, és Artemidórosz *Álmoskönyvében* (amit ógörög Kinsey-jelentésként\* is olvashatunk) részletesen

<sup>44</sup> Vö. Gernet és Boulanger, *Le Génie grec*, 76 s. k. arról, hogy az archaikus mítoszok a trónöröklésre vonatkoznak.

<sup>45</sup> S. Freud, *Die Traumdeutung* (Vienna, 1900) 180 s. kk. (= *Standard Edn* IV, 258, 261-4). Vele szemben: Vernant, 'Oedipe sans complexe', in J.-P. Vernant és P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris, 1972) 75-98. Úgy tűnik, Vernant nem mindig bánt igazságosan Freuddal, vö. F. Schuh, *Hephaistos*, 5/6 (1983/4) 265-7; Lloyd-Jones, 'Psychoanalysis', 164 s. k.

\* Alfred Charles Kinsey amerikai zoológus a róla elnevezett jelentésekben a férfiak (1948: *Sexual Behaviour in Human Male*) és a nők (1953: *Sexual Behaviour in Human Female*) szexuális szokásait vizsgálta. Munkatársaival 18000 interjút készített, a konzervatív Amerikát sokkoló következtetéseit ezekből vonta le. Életéről 2004-ben film készült Liam Neeson főszereplésével. (*A ford. megj.*)

szól róluk.<sup>46</sup> Pusztán véletlen lenne, hogy először az ötödik században hallunk ezekről az álmokról? Valószínűleg nem. A korai archaikus korban a felső osztályhoz tartozó anyák – az egyetlen csoport, melyről adataink vannak – lazítottak a fiaikkal ápoltságuk kapcsolatuk szorosságán, mivel azok korán elkerültek a nevelőszülőkhöz vagy más beavatási jellegű nevelésre. Ráadásul a nők társas élete viszonylag változatos volt, melynek során szabadon érintkezhetek férfiakkal. Ebben a korban azonban drasztikus változások következtek be. Eltekintve néhány dór közösségtől, a megszokott beavatási szertartások fokozatosan eltűntek, és a férfiak ekkoriban kezdték asszonyaikat elzárni más férfiaktól; a nem túl dicséretes elkülönítés törvénnyé vált.<sup>47</sup>

Ezek a változások minden bizonnyal jelentékeny hatással voltak az anya-fiú kapcsolatokra. Összevethetjük ezzel a modern görög falvakban tapasztalható fejleményeket. A traktorok megjelenése óta az asszonyok már nem dolgoznak a földeken, s a nőknek otthon jóval korlátozottabb az életük. Gyermekük kényeztetése életük egyik központi témája lett. Valószínűleg ugyanez a folyamat zajlott le a klasszikus Hellaszban. A felső osztályhoz tartozó nőknek otthon kellett maradniuk, s még csak nem is étkezhettek férjeikkel, ha más férfiak is jelen voltak. A gyermekek felnevelése egyik fő foglalatosságukká vált. Platón *Törvények* című dialógusában az athéni idegen megemlíti, hogy a gyerekek a dajkák és anyáik gondozása alatt állnak, míg nem kerülnek tanáraik és a *paidagógiai* keze alá. Theophrasztnál a tetszeni vágyó férfi megkéri vendéglátóját, hogy annak fiai is csatlakozzanak hozzájuk a vacsoránál. A testvérek közötti közeli kapcsolat indítja Élekrát arra, hogy azt mondja Oresztésznek: „nem a háznép nevelt fel téged: én voltam dajkad.” Nem tudjuk, pontosan mennyi ideig maradt egy fiú anyja védőszárnyai alatt, de arra van adatunk, hogy azon események során, melyek végül 379-ben Théba spártai uralom alóli felszabadulásához vezettek, egy thébai elvitte tizenöt éves fiát egy lakomára, melyet egy Spárta-barát polgár szervezett. A fiú a nők körzetéből érkezett.<sup>48</sup>

Véleményem szerint a nők életében ezek voltak azok a változások, melyek miatt megnőtt az olyan álmok száma, melyben a fiúk anyákkal háltak együtt. Éppúgy nem kerülheti el figyelmünket, hogy Freud is akkor alkotta meg elméletét, miután a legtöbb nő életében drámai változások zajlottak le, mivel a 19. században a nők előtt még nyitott

<sup>46</sup> Szoph. OT 981 s k.; Platón *Állam* 571c; Artemidórosz 1, 79; vö. Pack (Teubner-kiad.) ad loc. és S. Price, 'The future of dreams: from Freud to Artemidorus', *Past & Present* (1986); E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley and Los Angeles, 1951) 47, 61 s k.

<sup>47</sup> Nőkről: G. Wickert-Micknat, *Die Frau* = *Archaeologia Homerica* III R (Göttingen, 1982). Mostohaszülőkről: I. 19. j. Beavatásról: Brelich, *Gli eroi greci*, 124-8.

<sup>48</sup> A modern Görögországról: M.-E. Handman, *La Violence et la ruse. Hommes et femmes dans un village grec* (Aix-en-Provence, 1983) 121 s k., 141-4. A gyermekek felneveléséről: Platón *Törv.* 7, 808e; Theophr. Char. 5, 5; Szoph. *El.* 1143-8; Plut. *Pel.* 9, 5; *Mor.* 595b. Dolgozatom ezen részéért nagy hálával tartozom a következő munkának: M. Golden, *Aspects of Childhood in Classical Athens* (dissz., Toronto, 1981) 268-71, amelyben az olvasó ezen passzusok jóval részletesebb elemzését találja meg.





társas kapcsolatok a felső osztályokban újra tiltottakká váltak. Valószínűleg ez a fejlődés, ami összekapcsolódott a ma már ismert folyamattal, a nukleáris családok elterjedésével, hozta létre azt a társadalmi közeget, melyben a Freud megfigyelte érzések létrejöttek.<sup>49</sup> Íme, az Oidipusz-komplexusnak is van történelme.<sup>50</sup>

Jászay Tamás fordítása

A fordítás alapjául szolgáló kiadvány:

*Interpretations of Greek Mythology*. Ed. by J. Bremmer. London, 1987, 41-59.

Jan Bremmer (1944-) holland vallástörténész, jelenleg a groningeni egyetem vallástudományi tanszékének oktatója. Szakterülete a görög, római, korai keresztény és kortárs vallástörténet, de érdeklik a társadalom- és tudománytörténeti kérdések is. Disszertációját *The Early Greek Conception of Soul* címmel írta 1979-ben (megjelent: Princeton, 1983). Több kötet (társ)szerkesztője, így a jelen tanulmánynak is otthont adó *Interpretations of Greek Mythology* (London, 1987) címűnek, továbbá: *From Sappho to De Sade: Moments in History of Sexuality* (London, 1989), *A Cultural History of Gesture* (Cambridge, 1993), *Sacred History and Sacred Texts in Early Judaism: A Symposium in Honour of A. S. van der Woude* (Kampen, 1992), *Between Poverty and the Pyre: Moments in the History of Widowhood* (London, 1995), *The Apocryphal Acts of John* (Kampen, 1995), *A Cultural History of Humour* (Cambridge, 1997), *The Apocryphal Acts of Peter: Magic, Miracles and Gnosticism* (Leuven, 1998), *The Apocryphal Acts of Andrew* (Leuven, 2000), *The Apocryphal Acts of Thomas* (Leuven, 2001), *The Metamorphosis of Magic from Antiquity to the Middle Ages* (Leuven, 2003), *The Apocalypse of Peter* (Leuven, 2003), *The Strange World of Human Sacrifice* (Leuven, 2005). Száznál több tanulmánya, recenziója, lexikonszócikke jelent meg angol, német, olasz és holland nyelven.

<sup>49</sup> L. Stone, *The New Republic*, 1985. július 8, p. 30: „A klinikai freudizmus azáltal, hogy a péniszirigységet, a korai (valós vagy képzelt) incestuózus élményeket és az Oidipusz-komplexust hangsúlyozza, mindinkább emlékeztet egy viktoriánus, közép-európai, középosztálybeli, himsoviniszta társadalom termékére. Fő hipotéziseinek némelyike más korban és más időben nem működhetne.”

<sup>50</sup> Az angol szöveg kiegészítéséért, a hozzá fűzött megjegyzésekért és javításokért hálás vagyok Richard Buxtonnak, Claude Calame-nak, Albert Henrichsnek, André Lardinois-nak, Alasdair MacDonalddnak és Robert Parkernek. Külön tisztelettel adózom J. M. Moret-nak azért a nagylelkű és időszerű ajándékért, amit ragyogó *Oedipe*-je jelent.







BRANKO FRANCHESKI

## Zlatko Kopljar művészetéről

Az *Izsák feláldozása*, amit Zlatko Kopljar 1993-ban mutatott be az első nagy zágrábi kiállításán a Gliptotekában, az egyik legmeggrázóbb jelenetként vésődött az emlékezetembe. A fotó, amely késsel a kezében ábrázolja a szerzót, amint azt egy köpcös fiú torkának szegezi, blaszfémikusnak tűnt abban az időben, amikor az itteni háborúk szörnyűségei még mindig a közvetlen közelünkben zajlottak le. Függetlenül attól, hogy mennyire volt lényeges az egyidejűség a valódi gyilkolás és Kopljar kompozíciója között, vagy akkor mennyire volt elkerülhetetlen, retrográd módon és távolságtartóan kész vagyok arra, hogy ezt a munkát Kopljar tudattalan szerzői kiáltványaként fogjam fel.

Minden kompozícióban – amely a történelmen keresztül ábrázolta ezt a tanulságos öszövétségi epizódot – az öreg és bölcs Ábrahám kezét a hosszan várt és szeretet fiának, Izsáknak áldozása előtt, megfékezi az angyal, illetve az isteni áttetszőség. Kopljar kompozíciójában nincs isteni jelenlét. Brutális viselkedésének meghatározhatatlan okú jelenétét a keret mögött sejtjük, amerre ő fordítja tekintetét. Nem tudjuk, mi történik később, de azzal tisztában vagyunk, hogy a fiatal, atlétatestű művész valami magán túli után hallgatózik, ami irányítani fogja a kezét. Ábrahám szerepébe bújva, Kopljar az aktív morál megtestesüléseként deklarálja magát, a művészi tett kompromisszummentes létének paradigmájaként. Neki van kése, képes átvenni a felelősséget, hogy az erős kézzel lefogott magatehetetlen áldozaton teljes mentális és fizikai koncentrációval elvégezze az akarat végső aktusát, hogy a morális köteleesség teljesítése után felülemelkedjék önmagán.

A művészi aktus etikussága az a pszichológiai kiindulópont, amiről Kopljar a végsőig átgondolt és esszenciálisan szimbolikus nyelvvel a közönség figyelmét a civilizáció neuralgikus pontjaira irányítja. Konceptuális szinten ez a metszéspontok elgondolását feltételezi, amelyben az aktuális társadalmi diskurzus fortyogó világa erőszakosan és váratlanul találkozik a kultúra kihűlt, kanonizált és elidegenített szférájával. Az előadás szintjén ez egy olyan térség, ahol a gesztus a formával ötvöződik, performansz az objektummal, rítus a művészi aktussal. Kopljar a kilencvenes évek közepén a konstrukció fogalmával oldotta fel e látszólagos kettéosztottságokat az alkotásai szükségleteihez. A konstrukció *akronim* alapján, az ipari marketing ironikus utánzásával, nagy K betűvel és sorszámmal nevezte el mindazokat a munkákat, amelyeket azóta készített.

„Azért választottam a konstrukció elnevezést, mert a munkám fő indítékai mindig is építészeti természetűek voltak, ami alatt a munkán belüli és – ami még fontosabb – a munka illetve a szemlélő viszonyának építésére gondolok. Az az elképzelés, hogy a munka és a szemlélő interakciójával egy új konstrukciós teret hozunk létre, ahol a feltett kérdésekre válaszokat keresnek, vagy megjelöljük a problematikus teret.” (Zlatko Kopljar)

Az ok, ami miatt Kopljar beiktatta a konstrukció koncepcióját az 1996-os *Nyilvános test* című Nemzetközi performance-héten – a zágrábi székelésű, horvát Soros Alapítvány kortárs művészeti központjának szervezésében – abból a távolságtartási igényből fakadt, hogy





szembeszegüljön a kurrens művészeti produkciókkal, és ezek gyors etikai újjászületésének tudatával. Gondolkodásában érezhető volt az akkorára majdnem teljesen elfelejtett balos intelligencia pozíciójának visszhangja. Ennek nyomán a művészet nem a valóság tükröződése, hanem kalapács, amellyel átalakítható a valóság – parafrázálva Bertold Brechtet, vagy a kevésbé radikális, de Kopljarhoz közelebb álló Hermann Broch álláspontját, miszerint az etikai dimenzió nélküli művészet pusztá dekorációvá válik. Kopljar konstrukcióinak tartalmában az etikusság, mint a művészeti aktus lényegiségének meghatározója a polgári társadalom és civilizáció autizmusának kritikájaként manifesztálódik, legfőképpen pedig a művészeti kontextus és a művészi forma realizációjának előrelátható konformizmusának bírálataként. Ennélfogva a belső diktátum egyedüli helyes módként – amely a legmegfelelőbb formát nyújtja az elkötelezett tartalomnak – bármilyen művészeti ágban vagy objektivizációs fokban manifesztálódhatott volna. A koncepció szintjén Kopljar éppen magának a konstrukció elvének a bevezetésével biztosította magának a szabadságot, a formának azt a nyitottságát és rugalmasságát, a művészeti produkció klasszifikációjának tehermentesített kérdését, amit ő az alkotói munka lényegének tart. Csupán az az összpontosítás és átgondolás számít, amellyel minden nélkülözhetetlen elem képes meghatározni magát vágyott alakjának felállításához: a konstrukció mint a tartalom átviteléhez. Ennek köszönhetően a multidiszciplinaritás és a performativitás különféle, de mindig jelenlévő szintjei lesznek az előadás alapelemei és állandó védjegyei.

Ennek az esztétikának a gyökereit könnyen követhetjük térben és időben. A nyolcvanas évek második felében, amikor Kopljar művészete a Velencei Szépművészeti Akadémián formálódott, a koncepciók szintjén eluralkodtak a posztmodernség felszabadító aspektusai a művészeti diszciplinák kontaminációinak elveivel. Ezzel kitágította a kultúra, mint a szabad idézés zónáját és ihlet terepét, majd elősegítette a művészi objektum visszatérését az alkotás középpontjába. Másfelől, Kopljar alkotói ösztöne ideálisan illeszkedett a kelet-európai redukciós, sötét és pesszimista hajlamba, valamint a performansz hagyományához, mint a szerző és a saját műve közötti rituális, megszabadító azonosulásának formájához. A kép egészébe személyes kontradikciók is beletartoznak. Kopljart megigézte a performansz közvetlensége és a közönséggel való direkt kapcsolat, amiből a műalkotás gyártásaként értett művészi praxis immanensen radikális kritikája fakad. Ezekre előírt értéként telepedik rá a muzeális intézmények és a műalkotások piacának fojtó komplexusa. Ugyanakkor a saját belső felépítettsége szerint Kopljar a speciálisan elaborált előadások iránt vonzódik, amelyek magvalósulásához professzionális munkatársak csapatára van szükség, akik generálják a nagy mennyiségű laterális anyagot és műterméket, mint a konstrukciók végső eredményeit. Mindez a hagyományos művészi gyakorlat ismertetőjele.

Kopljart a helyi performansz-előadók nagy részétől – ahová ő is tartozik a természete szerint – saját pozíciójának állandó változtatása különbözteti meg. Kopljar ugyanilyen távolságot fog tanúsítani a saját generációjának társadalmilag elkötelezett művészetével szemben. Míg ez az utóbbi a szemlélt diskurzus kifejtett feldolgozását használja fel az előadás, a nyilvános tribünök formáin keresztül, vagy egy nagyívű hozzáállást, amellyel a tudományos diskurzus egzaktágához óhajt közelebb kerülni. Kopljar az erőteljes, időben

rövid, emocionálisan összesűrített aktust helyezi előtérbe, a közönség tudatalatti mechanizmusaira és frusztrációira céloz, az identifikáció és az illumináció momentumaira.

Kopljar szerint az esszenciális emberi feladat elősegíteni a társadalmi valóság pozitív evolúcióját. Ő művészként ehhez a közönség reakcióinak provokálásával járult hozzá, ami álláspontjainak módosulását fogja okozni. A világ megváltoztathatatlanságának tudata ellenére Kopljar még mindig hisz munkájának értelmében, egy olyan széleskörű hatásban, amely valóban képes megváltoztatni a világot. Ennél fogva konstrukciói hatásos műalkotásokként vagy az erőteljesen szimbolikus töltések meglepő, gyakran agresszív eljárásmodjaival működnek, céljuk zavarba hozni a közönséget és biztosítani az alkotóval való közvetlen kommunikációt a munka befogadása után. Kopljar a tartalom kódolásának különféle módjait alkalmazza, hogy zavart keltsen az intellektuális kíváncsiságban, teszi ezt akár az üzenetének direkt értelmezése árán is. Fontos számára a közönség aktivizálása, a kérdéseket támasztó szituációk. Amikor ezeket egyszer felteszik, Kopljar heideggeri módon hisz abban, hogy lesz válasz és megoldás. Nem az azonban a fontos, hogy ez milyen. A kérdésfeltevés a lényeg, a dialógus kezdete. Az *atrofirane* polgári tudat aktivizálása. Az értelmezések óhatatlanul is elkülönбöződnek. Viszont perdöntőnek bizonyul a gondolati apparátus beindítása a valóság szubjektív hitelesítése irányában.

Orcsik Roland fordítása

Zlatko Kopljar 1962-ben született Zenicában (Bosznia és Hercegovina). 1991-ben szerzett képzőművészeti diplomát a velencei Accademia di Belle Arti-n. Számátalan önálló és csoportos kiállításon vett részt világszerte. New Yorkban és Szarajevóban tartott művészeti előadásokat. 2002-ben New Yorkban megnyerte a *Franklin Furnace Grant for performance art* nemzetközi díjat. Jelenleg a horvátországi fővárosban, Zágrábban él. Munkái most jelennek meg először magyar nyelvterületen. Branko Francheski tanulmánya Daria Torre horvát fordítása alapján készült, amely a Zlatko Kopljar: *K9 Compassion: 26 Bienal de Saol Paolo 25. september - 19. december 2004* (Rijeka: Muzej moderne is suvremene umjetnosti, 2004.) című albumban jelent meg.





CHRISTOPHER LLOYD

## Jarman kertje

1990. június 24-ét írtak, amikor egészen véletlenül ráakadtam Derek Jarman kertjére. Mivel Beth Chatto pikniket adott, öten, két tácskó társaságában, a Dungeness-i tengerparton töltöttük ezt a verőfényes napot. Itt a murva meredeken belebukik a mély tengerbe, és meglehetősen közel bonyolódik a La Manche-csatorna forgalma. Túl veszélyes hely ez ahhoz, hogy fürdőzőket lehessen látni, és itt, az ellentétes áramlatok találkozásánál számos hajótörés is történt már. Vannak viszont horgászok, és akármerre is nézünk, bőséget találunk. Robin a víz felszínén hánykolódó szemétből egy kis hajót ácsolt, a vitorlához pedig rugalmatlan műanyagfoslányokat használt. Vízre bocsátotta, himbálózását jókedvűen néztük, amíg csak el nem tűnt a szemünk elől a Hythe felé.

Mögöttünk az egész szárazföld elkanyarodott a tengertől, az egymáson heverő tengerparti kövek – a helyiek partnak mondják – hatalmas hegyfokká magasodtak. Nemsokára halászhajó érkezett, és mintegy száz méterre a tengerparttól zsákmányával együtt horgonyt vert. Beth és én a többieket megelőzve holmijainkat az autómhoz cipeltük, és a parti úton közelebb furikáztunk a halászhajóhoz: siettünk, hogy szemügyre vehessük, mit fogtak. Semmi izgalmasat (nem fogtak John Dory-t,\* amelyet sok évvel ezelőtt itt láttam először). A halászok egyébként zsémbesnek tündek, valószínűleg a fáradtság miatt.

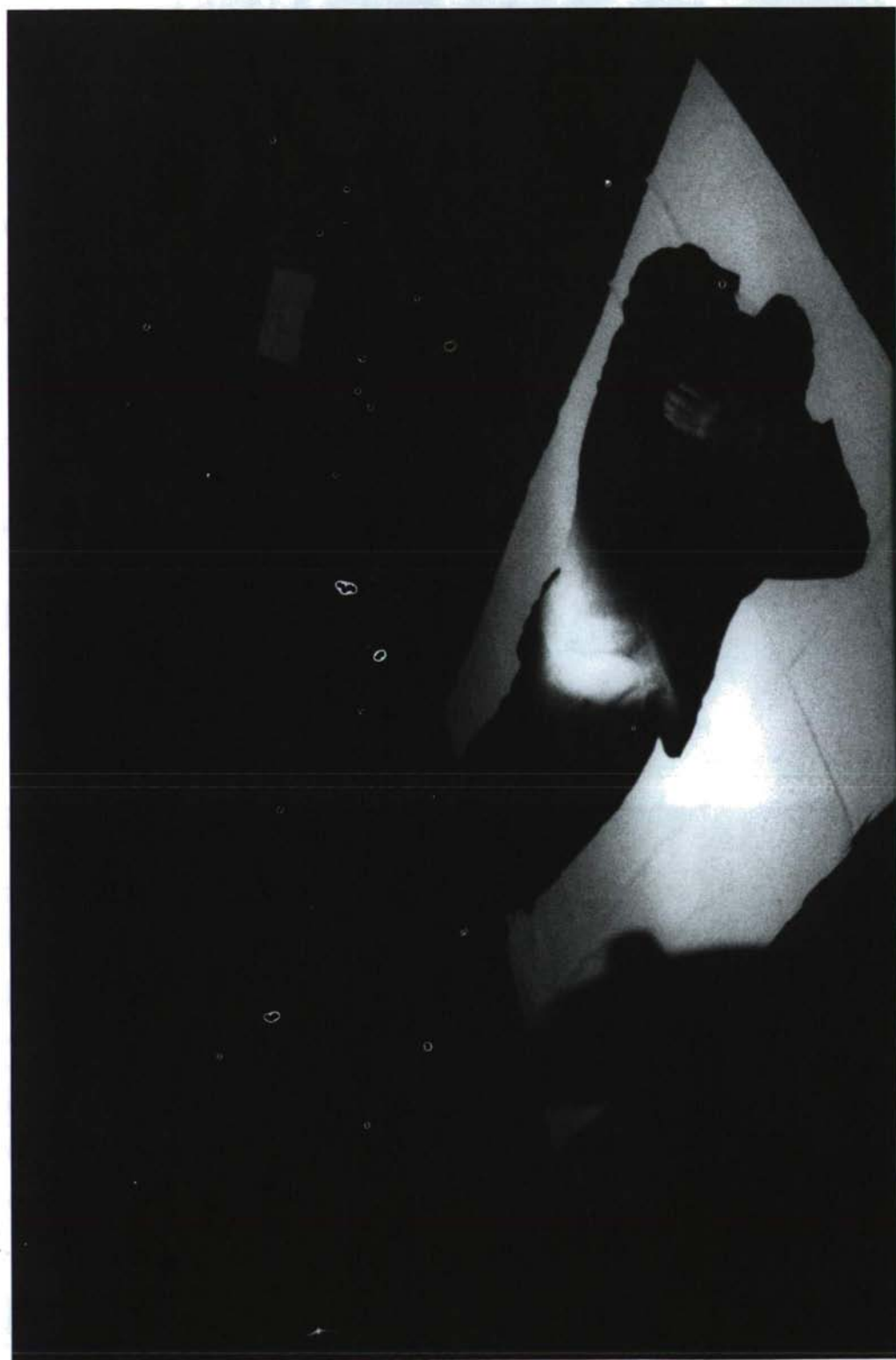
Tovább sétáltunk a kocsimhoz, majd a távolból színes virágszirmokat pillantottam meg, így hát odaballagtam. Egymástól nagy távolságra házak helyezkedtek el sorban az út mentén, a partvonalon. Csak annyi történt, hogy a káprázatos égbolt alatt élénk vadvirágok nyíltak. Sehol máshol nincsenek ilyen veteránok, akik lakóhelyük körül, a legjelentéktelenebb helyen próbálnának meg gazdálkodni. Itt, a fekete kátránnyal bemázolt, de sárga ablakkeretes gerendaházikó körül egy kertet találtunk.

A legpompásabb látvány a kaliforniai pipacs volt, amely áradóan a nap felé nyújtózott. De a többi is gyönyörű volt. „Gyere át ide, Beth!” – kiáltottam, és egy szempillantás múlva mindketten izgatottan fürkésztük a látszólag lakatlan területet, fényképeket készítettem magamnak, majd zsebnaplóm hátuljába szemmel látható boldogsággal leltároztam az itteni növények névsorát.

Amint guggoltam, a szomszéd házból mindjárt egy fiatalember közeledett felém. „Gondolom, tudni szeretné, mit csinálunk” – mondtam neki. „Látom, mit csinálnak” – válaszolta. És azzal hátat fordított.

Június különleges hónapnak számít ezen a vidéken. Noha az erős szellőkések átmenetileg lehűtik a hőmérsékletet, de aztán a vadvirágok színei gyors iramban kibomlanak. Rengeteg vadvirág nyíltott ebben a kertben is, vagy mert őshonosnak számítottak, vagy mert odateleptették. Bár a kora nyári növényzet arculata alaposan megváltozik, a kert a rendszerint köralakban elrendezett kvarckavicsaival és más köveivel, tükörsima tégláival, a

\* Magyar hangja: Szent Péter-hal (A ford.)







tengeri kagylókkal és egyebekkel, a tervszerűség bizonyítékát adta. Ahogyan a „szobrok” is, a sokféle háborús hagyatékkal, a halászfelszerelésekkel és a védművekkel.

A magunk módján apránként böngészgettünk a ház előtt, a két kiemelkedő virágágyás körül, amelyeknek termőtalajából különféle növények bukkantak elő és a murva támasztotta meg őket. Nagyon meglepődtünk, amikor az ajtó kinyílt, és Derek Jarman toppant ki a házból. Fiatal barátaim azonnal felismerték őt, és körülrajongták. Mivel én idősebb generációhoz tartozom, és már évek óta nem járok moziba, nem ismertem őt, de nem is várta el tőlem. Nemrég azonban Londonban megnéztem legutóbbi filmjét, *A kertet*, és világossá vált bennem, mi ez az érdeklődés és izgatottság körülötte.

Jarman egy barátján keresztül tudott Beth-ről, az ő kertjéről és faiskolájáról. Hogy korábban hallott-e rólam, az nem világos előttem, de élete vége felé egész sűrűn tett látogatást faiskolámban, és tudomást szerzett a kertemről is, amelyről kertés könyvében igen elismerően szólt. Két év múlva, nyáron ismét ellátogattam a Prospect Cottage-ra, és egyszer Great Dixter-i otthonomban is fogadtam. Esendőnek tűnt, és már kerekesszékből ült. Reméltem, hogy elkölt velem egy vacsorát, de ez örökre elmaradt.

Kertje háza körül terül el, de nagyjából egyenlő arányban javarészt elülső kertre és hátsókertre oszlik. A síkságból elsősorban a Dungness-i atomerőmű látványa emelkedik ki. Szétszórt bódéival, kunyhóival, villanyoszlopaival, a magasban lévő kábelvezetékeivel nem éppen romantikus látvány. Mindenesetre nyílt vidék, és kellemes illatokat hordoz a szél. Persze elsősorban a tenger illata lengi be levegőt, de évszakonként változó módon a különböző növények és virágok illata is.

Az uralkodó növény a tengeri káposzta (*Crambe maritima*), sűrűbben terem itt, mint bárhol máshol a Brit-szigeteken. Ez az első telepítés az árapály-vonalon, dús gyökere csapadék után kutatva mélyen beássa magát a földbe. Jarman szerint a gyökérzet hat méter hosszú, egy növényen ugyanis lemérte, miután egy vihar kicsavarta a földből. Ha tengeri káposztát szeretnénk ültetni, először is egy gyökérrészre lesz szükségünk, amelyből hajtást kell sarjasztanunk, hogy a növény saját gyökeret eresszen. Kedvemem leltem benne, hogy mindenfelé megtalálható kertjében, Jarman az általa épített szabályos területek közepére ültette.

A fiatal tengeri káposzta első hajtásai márciusban kezdenek előtűnedezni a talajból, az új levélzet bíbor, aztán kékesszürkévé színeződik. Levelei fodrosak és káposztaszerűek, hatalmas virágokat hoznak, és már a kora májusi első kibontakozáskor a fehér gomolyfelhők mézillatot hordoznak a levegőben, lévén, hogy a tengerparttal szemben helyezkednek el, és a napsütötte kövek is melegítik. A virágokat zöldborsó-méretű termések jókora fürtjei követik, amelyeket a hónapok érlelni kezdenek, és végül „csontszínűekké válnak. A környéken ezek a fürtök a legszebbek, minden növény ezer meg ezer magot hint szét” (*Derek Jarman's Garden*, p. 16).

Ness tele van töviszanóttal (*Ulex europaeus*), mely kókuszdió-illattal hinti tele a levegőt. A töviszanótot a nyulak olyan magasságban legelik le, ahol elérik, és ettől sűrűbbé válnak. Virágzáskor a nyulakrágtat felület dúsán burjánzik. Jarman két területen ültetett töviszanótot, amelyeknek közepén fák meredeznek. A kökényvirágok (*Prunus spinosa*) áprilisban mindenütt nagyszerű látványt nyújtanak a murvák körül, bokrai jóval alacsonyabbak, mint





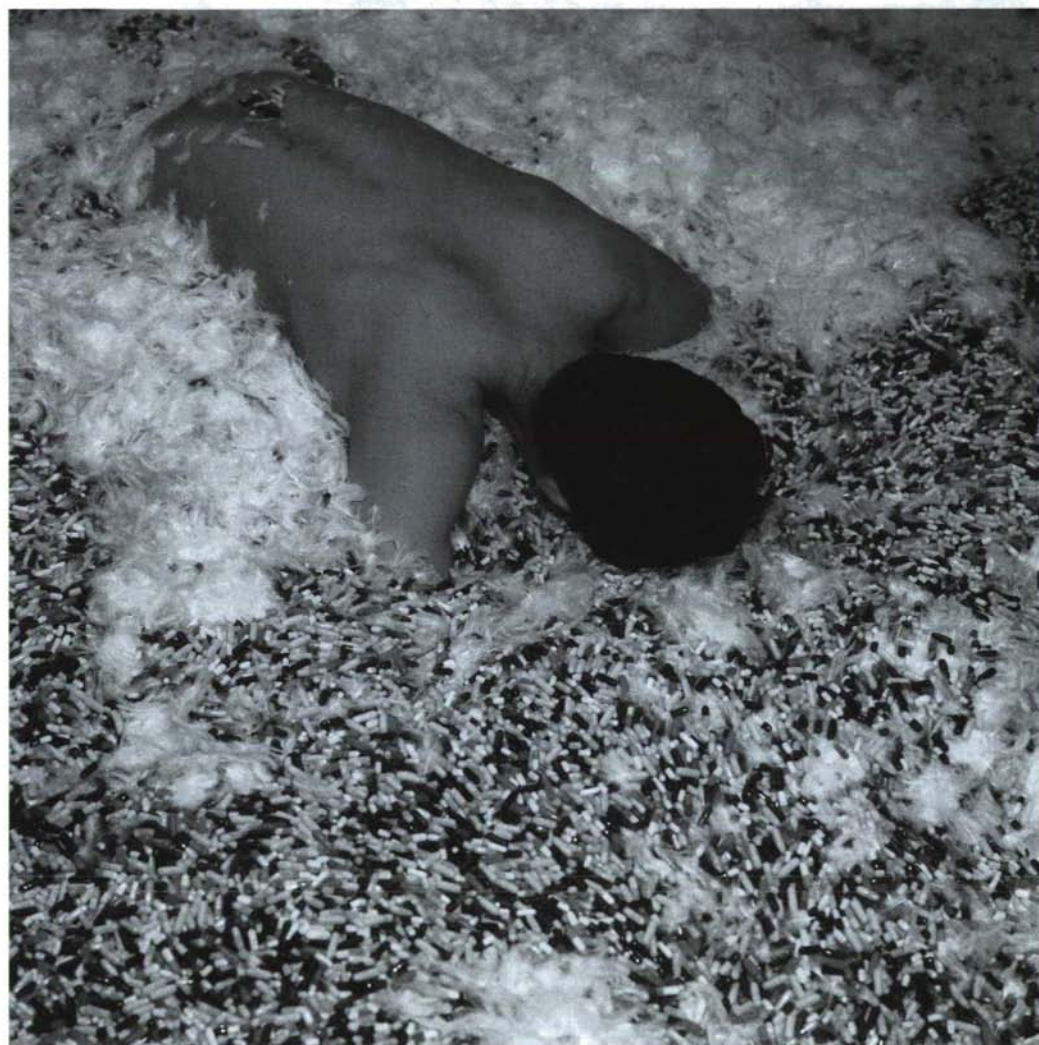
általában, gyakran a földet ölelik, és ezért hamarabb is virágoznak. Jarman hadat viselt a barnafarkú molylepke hernyóival, amelyek elpusztították a kökény levélzetét.

A seprűzanót (*Cytisus scoparius*) szintén alacsonyabb a kelleténél, sárgás virágokat hoz, amely világosabb árnyalatú, mint a töviszanóté, és fanyarul illatozik. A kellemes illatok zömmel a ciprusfüvet és a szabályos formákban ültetett szürke, bolyhos levendulát felölelő kertrész felől érkeznek. Folyamatos ápolást és visszametszést igényel, amely védelmet nyújt az idő előtti virágzással szemben is, de persze ezeket a feladatokat nem lehet elválasztani egymástól. A homoki szalmagyopár (*Helichrysum augustifolium*) fűszernövény, amelynek pontosan emiatt átható illata van. A ciprusfűhöz hasonlóan általában keskeny, szürke leveleit használják, de augusztus után betakaríthatjuk sárga virágainak tekintélyes termését is. „A szalmagyopár, amelyben gyíkok futkároznak, a kert gerincét adja, mind elől, mind pedig hátul” – írja Jarman.

Előkelő szerepet kapnak a különböző herbáriumok. Jarman beszámol arról, hogy a kerti ruta (*Ruta graveolens*) miként „válík tömörre és magassá”. Talán mert évente egyszeri alkalommal, erősebben visszametszette. A levendula nagyon otthon érzi magát. A többi bolyhos, szürkésfehér levelű növényeket, és a hamvas, viaszos levelűeket (mint amilyen a tengeri káposzta és a ruta) lécrácsra futtatva óvta a napos, a szeles és a száraz időjárási körülményekkel szemben. Jarman kisgyermekkorá óta szenvedélyes kertész volt, és jól ismerte, hogy melyik növény szeretne kivételes körülményeket. A levendula ki nem állhat engem kemény anyagföldemért, csenevész módon nő és gyakran nem hajlandó kibújni a földből. Megtanultam hát élni nélküle. A rozmaring szoros összefüggésben a levendulával itt, a Prospect Cottage-on viszont szépen növekszik, ahogyan a zsálya és a majoranna is. A furcsa és pikáns illatú istenkegyfű (*Artemisia abrotanum*), ez a bozontos, ősz, filigráns öregúr, és a fehér ürömfű (*Artemisia absinthum*) szintén felleltározható. A lestyánnak és az édesköménynak mély, húsos gyökérzete van, szintén kellemesek. Borágó is nő itt, de egyik rokona, a kétéves közönséges kígyószisz (*Echium vulgare*) a legmutatósbab őshonos növény. Az első évben tengericsillag-alakú leveleket nevel a talajhoz közel, a másodikban pedig fél méter magas füzérvirágzatának kék virágait bontja ki. Elképzelhetjük ezeket karmazsinszínű pipacsmezővel (*Papaver rhoeas*) fűszerezve. Jarman azonban imádta „az égszínkék búzavirágot is, amely minden sarkon kihajt”. A búzavirág kitűnő jegyese a pipacsnak.

Ness vadon burjánzó növényei, és telepített vadnövényei szintén gyönyörű látványt nyújtanak. Néhány már eredetileg is megtalálható volt a kertben. A többit Jarman azért telepítette, hogy feldúsítsa őket, amely a kertészkedés lényegéről árulkodik. Persze nem kellett messziről idehozni őket. Saját kertemben gyomnövénynek véltem a közönséges gyújtóványfűt (*Linaria vulgaris*), nem pusztán azért, mert szétterülő főgyökérzete mindent behálóz, hanem mert többnyire szertelenül, dudvás utakon nő. Itt azonban nem. Igen, itt telepítve van, viszont alacsony növesű, és kétféle sárga színárnyalatú, sűrű fürtjein apró taticák rejteneznek sarkantyúkkal. Rendszerint úgy gondolunk a gyűszűvirágra, mint a csalitos erdőségek magas lakójára. Itt is kellemesen érzik azonban magukat, viszont magasságuk nem haladja meg a hatvan centit, és a rendkívül sűrű fürtökön fokozottabb festésű rózsaszín és bíbor virágok ülnek.

A szarumák (*Glaucium flavum*) szürke levélzete első évben csipkézett formájú, önmagá-







ban gyarapodik, de a második évben hatvan-kilencen centi magasságban elágazó virágzatot hoz létre, kecses, sárga mákvirágokkal, de mindegyik csak egy napig marad életben. A rózsaszín, vörös és fehér sarkantyúvirág (*Centranthus ruber*) Ness számos részén az út közelében nő. Jarman helyesen figyelte meg, hogy másodszor is virágzik, kivált, ha júniusi első virágzása után visszanyírjuk. „Imádtam ezt a növényt. Belekapaszkodik a Curry Mallet ősi köveinek nemes falába, amely helyet apám az ötvenes évek elején vett bérbe, és az út végi, bombától megsérült ház kertjében termesztette. Johnny, a pilóta, első szerelmem egy motoron a farzsebéből ezt nyújtott át nekem – ezért a sarkantyúvirág mindig is szexis növény marad számomra.”

A tövises tarackvirág (*Ononis repens*) volt a kedvence, Jarman megmutatta nekem, hol virágzik a legerősebben az út szélén, fokozottabban, mint saját kertjében. Tüskés, szürkelevelű növény, amely egy kis halmot épít maga körül, és elborítják halványrózsaszín, borsószem nagyságú virágai. Rendszerint mészköves vidékkel kapcsolódik össze, de partja-inknál is a lúgos földek vannak túlsúlyban, amely hemzseg a tengeri kagylók törmelékeitől.

Jarman nemcsak a csodás tenger közelébe ültetett ráncoslevelű rózsát (*Rosa rugosa*), és nemcsak gyepűrózsát (*Rosa canina*) telepített, hanem jajrózsát (*Rosa pimpinellifolia*), egy igazi vadon termő példányt is. Csak harminc centi magas, alacsony tápértékű földdel is beéri, terjeszkedésével telepeket hoz létre, krémszínű virágai pedig május elején nyílnak.

Ezen a vidéken az egyik legmagasabb cserje a bodza, de még így sem éri el a két méteres magasságot, minthogy puhafa, és amikor vakmerőn virágba borul, díszének rögtön el is kell hullania. Azt hiszem, ez borzasztónak tűnik ilyen körülmények között, de Jarman a szerelmese volt. Négy példánya volt, egy elől, három hátul. A bodzáért kulináris örömei miatt lelkesült, virágait használta, míg termését, mivel rossz az íze, joggal mellőzte. Tisztelte azonban magát a cserjét, „az ezernyi kis elágazás” szép formáiról beszélt. A növény „csontszínű meddő ágai” szebbnek tündek számára, mint a gyepűrózsa elhalt gallyai, melyek „rózsaszínes-szürkés ágait ringatta a szél”. Ennek fakó, élettelen látványa, a rengeteg idetelepített fa tanújeleként, melyet a kert díszítése céljából hozott magával, erős hatást gyakorolt rá.

Két nagy, a természetben szabadon előforduló, puha szövetű és gyorsnövésű cserjét is ültetett, melyek a tenger mellett virágoztak: a mályvaszínű félcserjét, a madármályvát (*Lavatera olbia*), és az úgynevezett erdei csillagfürtet (*Lupinus arboreus*), amely édeskesen illatozik, és élénkzöldek a levelei. Mindig meghökkentenek ezek a lágy bokrok, hogy olyan könnyen darabjaira törnek, amikor erős szélhökések keringenek a kertben, és nem is lesznek már olyan boldogok, mint a partvidéken. A mályva Derek Jarman „trónja” mellett virágzott, a ház szárazföld felőli oldalán. Itt is burjánzik a tengeri káposzta különleges rokona, a tengeri bőrlevél (*Crambe cordifolia*), amelynek apró, fehér virágokból álló lombzata két és fél méter magasra szökken. Sokkal védtelenebb a hatalmas kárdi, amelynek állnia kell a szél erős támadásait. Növése csaknem háromméteres magasságában áll meg, ezért sokkal ellenállóbb karókkal kell megtámasztani. Ez a földi articsóka szeles vidéken növo változata, amelynek kisebb és több bimbója van, és szúrósabb.

Sajnálatot érek a szakállas nőzirom iránt, melynek sebezhető virágai rögtön a kinyílás pillanatában széthasadtak, amint szél támadt a vidéken – még ha elég gyenge szél is volt





ez. Szívósabb és kitartóbb a vucca, a vászonliliom, valamint az új-zélandi len, amelyeket Jarman jobbadán széllal szembeni védelemként ültetett a tengerpart menti szárazföldön.

A kisebb, földközeli növények közé tartozik a bíbor- és hússzínű kötörőfű. A tengerparti pázsitszegfű (*Armeria maritima*) pázsitlevelei ellentétben a skóttal, nem rózsaszínűek, hanem zöldek. Jarman valóban innen hozta az első telepítvényt, azonban mivel már gyenge volt, megfertőződött az út során. Mivel nem saját akaratából érkezett, gondolom, az ökológusok kárhoznának érte. A tengeri kakukkszegfű, fehér virágszirmaival, duzzadt csészéjével, mindenhol megtalálható Ness-ben és ebben a kertben is. A két őshonos varjúháj, mindjárt a kövekkel szemben, húsos leveleket bont. A borsos varjúháj (*Sedum acre*) tüzesen sárga árnyalatú, az angol varjúháj (*Sedum anglicum*) csillagszerű virágai pedig hús- és rózsaszínben virítanak. A záporvirág Dél-Afrikából származik, de az itteni a körülmények között is jól érzi magát, a százszorszépek pedig különféle színárnyalatban nyílnak és rendkívül gyönyörűek, amikor a nap és a murva melegének hatására kivirágznak. A belterületeken az élő növények életben maradási esélye nagyobb, mint itt a kétéveseknek.

Jarman az új növények meghonosítását nem bízta a véletlenre. Üreget vájt a veteményeknek, a murvát elvonszolta, majd felét mindig visszagörgette, így ez kimerítő munkát jelentett számára. Ezután korhadó trágyával töltötte fel a megművelt útból, és a művelet végén visszaillesztette a köveket. Elmesélte nekem, hogy egy nyári növények magjaival hintette tele a kövek közötti repedéseket. Ha leszedjük, a magok beérnek, majd széthinthetjük őket. Ezzel az eljárással szaporíthatjuk a kaliforniai mákot, a sárgaviolát, a nyári violát és a körömvirágot (a *Calendulát*, nem a *Tagestet*) is.

Zöldségfélék és gyógynövények is megtalálhatók a kertben. Jarman a nedvesség megtartása céljából az ágyásokat fekete polietilénnel vonta be – tudniillik ez a hely Nagy-Britannia legszárazabb pontja – feltöltötte termőtalajjal, melyet úgy hozatott, végezettül pedig vastagon komposztot terített rá. A konyhakerti növények és a gyógynövények a méhtetű támadásai ellen védenek. Virágmézből sokkal többet termelt, mint amennyire szüksége lett volna, így egy részét elajándékozta, de elegendőt hagyott a méhek számára is. Ness virágai bőséges nektárról gondoskodtak. A hat és fél kilométerre lévő legközelebbi repceföld viszont már kiesett a méhek virágpor-gyűjtési hatósugarából.

A kert elrendezése és díszítőművészete rendkívül erős benyomást gyakorol a látogatóra. Az út és a ház közötti területen, a parti fövényen, amerre hajdan közút vezetett, most kövek által körülhatárolt láncolat található, amelyet Jarman összegyűjtött, a színeknek megfelelően sorrendbe állította, és egyfolytában gyarapította. A kvarckövek nagyok és hosszúak (magasak) is lehetnek, és a terület középpontját szervezik, bár sok esetben maga a tengeri káposzta is középpontot képez. A tengeri kagylók és a partról származó színes kövek az ősi köemlékek és a tankcsapdák közötti részt díszítik (pp. 154-5).

A lyukacsos kavicsokat összegyűjtötte, nyakékekbe fűzte, amelyeket mindenféle helyekre felakasztott, és mutató helyekre tette, mint például a vasvilla éleire. A szobrok leginkább talált tárgyak voltak, hol úgy gyűjtötte össze, hol a sajátjait állította ki, és a terület adta anyagokból álltak, beleértve az ócska kerti szerszámokat is. Második látogatásom reggelén az egyik diáklány egy sodrott vas darabjával jelent meg, amelyet úgy

talált. Vasból és parafatölgyből épült hajók roncsai is láthatók. A láncok, a vasmacskák, a kampók, a háborús őrhelyek védőfalai spirál alakú szögesdrótokban és más egyebekben végződnek. Sohasem láttam télen ezt a helyet, amikor a táj kopár, de nyáron bizonyára mindezt a zord látványt csillapítja a növényzet.

Jarman kertje meglehetősen különösen kert volt, és most is az. Derek Jarman odaadó barátságot kötött, és amikor élete végén legyengült, mindinkább megmaradt barátja segítette. Sok szerencsét, hogy megőrizhesse a Prospect Cottage-ot és a kertet olyannak, amilyen. A kertet látogatók tömege ostromolja, akik folyamatosan zárandokolnak ebbe a Mekkába. Rengeteg látogató úticélja. A Prospect Cottage roppant fontos része az angol kerthagyománynak; a növények szeretetének és a saját örömeinkre szolgáló igazi növény-ápolásnak a példája. Jarman a jó kertészekhez hasonlóan természetes körülmények között munkálkodott, és ezzel a hellyel ajándékozta meg magát. Az a tény, hogy nem riasztották el a vélemények, amelyek szerint „lehetetlenség” kertet építeni Dungeness-ben, és hogy ott semmiféle iránytűt nem talált, szintén az angol hagyományokban gyökerezik. Kiváltságos helyzetben részesültem, hogy láthattam a kertet, bár szomorú, hogy ismerőseimnek nincs erre idejük. Jarman olyan ember volt, akinek mély tisztelettel adózom, kertje pedig a gondolati mélység és a teljes eredetiség remek kifejezésre juttatása.

*Fellmann Barbara Rozália fordítása*

A fordítás alapjául szolgáló mű: Christopher Lloyd: *The Jarman Garden Experience*. In Derek Jarman: *A Portrait*. Ed.: Roger Wollen, Thames and Hudson Ltd., London, 1996. 147-152.



---

F o l y ó i r a t u n k  
új internetes elérhetősége:  
w w w . f o l . h u

# fosszília

*IRODALOM, MŰVÉSZET, BÖLCSELET*

V. évfolyam 4. szám

Szerkesztik

BORDÁS SÁNDOR, DOMOKOS TAMÁS,  
ORCSIK ROLAND

Konzultáns

ÖTVÖS PÉTER

Korrektor

FAZEKAS SÁNDOR

Lapterv

TÓTH PÉTER

Lapalapítók

DOMOKOS TAMÁS ÉS JANCSÁK CSABA

E számunkat

TÓTH PÉTER ÉS ZLATKO KOPLJAR  
munkáival illusztráltuk

Megjelenik negyedévente

Kiadja a

POMPEJI Alapítvány

Felelős kiadó: Odorics Ferenc

Szerkesztőség címe: 6722 Szeged, Egyetem utca 2.

Telefon/Fax: (62) 544-387

Drótposta: fossilia@freemail.hu

Honlap: fol.hu

Támogatók

Nemzeti Kulturális Alapprogram

Szegedért Alapítvány

Molnár Edvárd

TAMÁS ZOLTÁN

✦ Goodwill Pharma D.o.o

Külön köszönet

ORCSIK ÉMESE

önzetlen anyagi támogatásáért

A folyóirat kapható

BUDAPESTEN: Írók Boltja;

DEBRECENBEN: Sziget Könyvesbolt;

SZEGEDEN: Sík Sándor Könyvesbolt, Bálint Sándor Könyvesbolt,

SZTE BTK Petőfi S. sgt.-i könyvtár

és megrendelhető a szerkesztőség címén.

Nyomda: E-Press Nyomda Kft.

ISSN 1586-0116

